CAHIERS DU CINEMA 298

SOMMAIRE/REVUE MENSUELLE/MARS 1979





CAHIERS DU CINÉMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Éditions de l'Étoile.
Adresse : 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine).

Administration - Abonnements : 343 98.75.
Rédaction : 343.92.20.

N° 298 **MARS 1979**

TOTÒ (II)

Totò, par Pier Paolo Pasolini p. 5

Le mannequin, la poule et le totem, par J.-L. Comolli et F. Géré p. 7

Entretien avec Mario Monicelli, par J.-L. Comolli et F. Géré p. 12

TABLE RONDE

L'Homme de marbre et de celluloïd,
par Pascal Bonitzer, François Géré, Robert Linhart, Jean Narboni et Jacques Rancière p. 17

JEAN-CLAUDE GUIGUET : *LES BELLES MANIÈRES*

Intimités, par Yann Lardeau p. 31

Entretien avec Jean-Claude Guiguet, par Serge Daney et Serge Toubiana p. 33

LA CINÉPHILIE EN QUESTION

Passe-Montagne, film français, par Bernard Boland p. 39

SATYAJIT RAY

La Musique et le corps des dieux, par Jean-Pierre Oudart p. 47

CRITIQUES

La Femme qui pleure (J. Doillon), par Alain Bergala p. 53

L'Amour en fuite (F. Truffaut), par Bernard Boland et Serge Daney p. 55

Comme les anges déchus de la planète St.-Michel (J. Schmidt) par Serge Le Péron p. 57

NOTES SUR D'AUTRES FILMS p. 58

LES FILMS À LA TÉLÉVISION

La Fille à la valise (V. Zurlini), *Un roi à New York* (C. Chaplin), *Colère noire* (F. Tuttle),
Une Vie (A. Astruc), par Louis Skorecki, Jean-Claude Biette et Jean-Paul Fargier p. 64

BONNES FEUILLES : *« LES CHIENS DU SINAÏ »*

1967-1978, par Franco Fortini p. 67

Informations, etc. p. 68

Ce journal contient un encart-abonnement numéroté de I à IV au milieu du numéro

En couverture : Jean Renoir (le tournage du *Testament du Docteur Cordelier*)



Ninetto Davoli, Totò et Silvana Mangano dans *La Terra vista dalla luna*, de Pier Paolo Pasolini

TOTÒ

PAR PIER PAOLO PASOLINI

Totò apparaît dans trois films de Pasolini, un long métrage, Uccellacci e Uccellini *(1966) et deux sketches :* La terra vista dalla luna *(dans* Le Streghe *– 1967) et* Che cosa sono le nuvole *(dans* Capriccio all'italiana *– 1967). Les deux textes qui suivent, le premier de 1971 et le second de 1973, sont tirés du livre de Goffredo Fofi et Franca Faldini : « Totò, l'uomo e la maschera » (Feltrinelli, 1977) – Traduction de François Géré.*

1
On raconte que Totò était prince...

On raconte que Totò était prince. Un soir que nous dînions ensemble, Totò laissa au garçon un pourboire de vingt mille lires. Les princes n'ont guère l'habitude de donner des pourboires de cette importance; ils sont plutôt grippe-sous. Si donc Totò était bien prince, c'était un prince d'une espèce assez particulière. En fait, de sa fréquentation, on retirait le sentiment qu'il s'agissait d'un petit-bourgeois. Voilà pour l'homme. Et l'artiste, quelle était sa culture? Sa culture est la culture napolitaine sous-prolétarienne; il en sort en droite ligne. Impossible de concevoir Totò en dehors du sous-prolétariat napolitain. Tel que, Totò était parfaitement lié à ce monde que j'ai moi-même décrit, bien que dans un registre différent, car ma description recourt à la fois au comique et au tragique, alors que Totò a intégré un élément clownesque, issu de Pulcinella, bien que toujours typique de ce sous-prolétariat napolitain.

Un comique n'existe qu'autant qu'il produit de lui-même une sorte de cliché, lequel ne peut venir qu'à partir d'une sorte de sélection de soi qu'il crée. A partir de ce moment, il cesse d'être cette figure, cette silhouette que le public a l'habitude d'aimer et de connaître, avec laquelle il entretient un rapport tout en allusions et qui lui sert de référent. Comme les autres, Totò a créé ce cliché de lui-même, moment incontournable pour que consiste le comique. A l'intérieur des limites posées par ce cliché, les pôles entre lesquels un acteur dispose d'un espace de jeu sont extrêmement proches. Les pôles de Totò sont d'un côté le jeu de Pulcinella, la « marionnette désarticulée »; de l'autre, un brave homme, un brave napolitain - je dirai presque néo-réaliste, réaliste, authentique. Mais ces deux pôles sont très voisins, tellement voisins qu'ils finissent par se fondre continuellement l'un dans l'autre. Impossible d'imaginer un Totò brave, doux, napolitain, débonnaire, un peu crépusculaire, en dehors de la composante de la marionnette. Impossible d'imaginer un Totò-marionnette en dehors de la composante du sous-prolétaire napolitain.

Le problème du rapport entre metteur en scène et acteur requiert une approche toute en finesse. Je n'ai certes pas la prétention de le résoudre ici. En disant que tout comique s'objective à travers une sorte de figure tout d'une pièce, stylisée, un cliché de lui-même, je voulais dire que l'acteur comique s'invente lui-même, se crée et donc effectue un travail poétique, artistique, d'ordre et de niveau esthétique et non pas seulement informatif et utilitaire. Voilà pourquoi, à partir du moment où Totò s'est créé et inventé, il n'a plus jamais cessé de le faire; son oeuvre de créateur ne connaît pas d'interruption, pas même lorsqu'il doit s'intégrer à la création d'un autre. Pratiquement, qu'il s'agisse d'un de mes films ou du film d'un autre réalisateur, Totò n'en est pas séparable. Théoriquement, pourtant, il l'est, on peut l'en séparer et au sein même de l'oeuvre du réalisateur on découvre le moment créatif de l'acteur. A l'évidence, Totò est toujours inventeur, créateur, toujours un artiste, quel que soit le film où il joue. S'il joue dans un film d'auteur, il est assez difficile d'entrevoir le moment de sa propre invention; si, au contraire, il joue dans un film médiocre ou a fortiori dans un mauvais film, l'opération est alors beaucoup plus aisée. On découvre immédiatement le moment créatif de Totò et on en jouit davantage. (1971)

2
Acteurs, professionnels ou non

Personnellement, j'utilise des acteurs professionnels et des non-professionnels. Dans la pratique, j'ai le même comportement vis-à-vis des uns et des autres : je les prends comme ils sont, sans égards pour leur habileté. Un non-professionnel, je le prends pour ce qu'il est. Ninetto Davoli, par exemple. Ce n'était pas un acteur quand il a commencé à jouer avec Totò, et je l'ai pris pour ce qu'il était sans chercher à en faire un autre personnage. La même chose pour Totò. Naturellement, dans cette opération, le professionnel apporte sa conscience et sans doute également une certaine forme d'opposition à n'être utilisé que pour ce fragment de réalité qui est en lui. Bien souvent il

Totò

et Ninetto Davoli



dans *Uccellacci e Uccellini* (1966), ici, avec Pier Paolo Pasolini



ne l'accepte pas, résiste, etc... Mais, dans sa substance, la résultante expressive, à la fin, ne tient pas compte de ce que l'acteur professionnel, par son métier, apporte, mais seulement de ce que cet acteur est, y compris en tant qu'acteur. Quand je dis que je prends la personne pour ce qu'elle est, je veux dire, avant tout, en tant qu'être humain. Chez Totò, au fond, il y avait une douceur, un comportement de brave homme, proche du « qualunquismo », mais de ce « qualunquismo » proprement napolitain qui, loin du vrai « qualunquismo », est innocence, détachement vis-à-vis des choses, qui est une forme extrême de sagesse, une sagesse surannée. Aussi, quand je parle de Totò dans sa réalité, je veux dire dans sa réalité d'homme et j'ajoute d'acteur.

Mon ambition dans *Uccellacci* a été d'arracher Totò au codage, c'est-à-dire de le « décodifier ». A travers quel codage pouvait-on alors interpréter Totò? C'était le codage du minuscule bourgeois italien, de la petite bourgeoisie parvenue à son état extrême de vulgarité et d'agressivité, d'inertie et de détournement pour la culture. En toute innocence, Totò rendait tout cela, mais parallèlement, à travers ce détachement dont j'ai parlé, il était un autre personnage, extérieur à tout cela. Cependant, de toute évidence, le public l'interprétait selon le codage, c'est alors que moi, en tout premier lieu, j'ai cherché à donner un grand coup de balai sur cette façon de comprendre Totò. Et j'ai ôté toute sa méchanceté, toute son agressivité, tout son vandalisme, tous ses ricanements, sa manie de faire des grimaces dans le dos des autres. Tout cela a disparu du Totò que j'ai créé. Mon Totò est presque tendre et sans défense comme un oisillon; il est toujours plein de douceur, et je dirai de pauvreté physique.

Il ne fait de grimaces dans le dos de personne. Sans doute se moque-t-il légèrement de l'un ou de l'autre, mais tout comme un autre pourrait se moquer de lui, parce qu'il est dans le comportement du peuple de se moquer de quelqu'un, mais légèrement et sans vulgarité. Donc, avant tout, j'ai cherché à décodifier Totò et à le rapprocher au plus près de sa véritable nature qui s'extériorisait de l'étrange façon que j'ai indiquée. Cela fait, je l'ai opposé, en tant que protagoniste, à l'intellectuel marxiste, bourgeois. Mais cet antagonisme est dans les choses, il n'est pas chez Totò ou chez le corbeau qui joue le rôle de l'intellectuel, il est dans les choses. Qu'ai-je donc opposé? J'ai opposé un personnage innocent, extérieur aux intérêts immédiats de la politiques, donc hors de l'histoire, à qui, au contraire, fait de la politique sa plus profonde préoccupation et vit dans ce qu'il croit être l'histoire. J'ai donc opposé l'existence à la culture, l'innocence à l'histoire.

Totò entretient avec le dialecte un rapport extrêmement réaliste. Il avait probablement décidé, depuis le début, de ne pas être un acteur dialectal, comme, en un certain sens, Eduardo De Filippo et les acteurs dialectaux typiques. Il a voulu être un acteur dialectal, d'origine napolitaine, mais non strictement napolitain. Sa langue a été une sorte de parodie du dialecte, ou du parler napolitain du méridional, émigré dans une ville de bureaucrates comme Rome.

Voici donc les apports de la langue bureaucratique, de la langue militaire, les tics de langage des différents jargons du parler ordinaire, par exemple celui du sport. J'ai utilisé Totò en éliminant tout cela; j'ai éliminé les mots entre guillemets, les citations empruntées à la bureaucratie, à l'armée ou au sport et je lui ai donné un langage qui n'était pas purement dialectal, disons napolitain ou romain, mais une combinaison des deux. Telle est en effet la langue que peut employer un emigré du Sud qui depuis vingt ou trente ans vit à Rome et qui a perdu sa spécificité dialectale en la mélangeant à des formes nouvelles. (1973). – P.P.P.

LE MANNEQUIN, LA POULE ET LE TOTEM

PAR JEAN-LOUIS COMOLLI ET FRANÇOIS GÉRÉ

Dans chacune de ces trois séries de trois photogrammes, de l'un à l'autre, nous allons voir Totò jouer contre la fiction, la déplacer, s'en désintéresser, s'en séparer et la différer pour finalement la rejoindre, quand il le veut bien. Jamais il ne se laisse réduire au personnage qu'on voudrait qu'il interprète. Constamment, son jeu est détournement de texte. Totò est un de ces acteurs qui crèvent l'écran parce que justement l'écran les gêne, « fait écran »; de ces acteurs en guerre contre le medium et acharnés à le détruire parce que comprenant bien que le cinéma usurpe cette fonction dont ils se sentent eux-mêmes, de droit sacré, les seuls dépositaires. Aussi, à ces fictions gênées, non plus qu'à leurs personnages, nous ne croyons jamais vraiment. Et si nous ne ressentons, bien au contraire, ni impatience, ni lassitude, c'est que Totò, de sa présence et de son art, crée en filigrane un second texte qui progressivement recouvre le premier et l'annule. Cet autre texte est celui de son corps, dans tous ses états, jamais identique, jamais ressemblant. Car, contrairement à la plupart des grands acteurs comiques, Totò n'a jamais revêtu les signes d'une immédiate reconnaissance qui font la star. Chaplin reste toujours Charlot, quand bien même il serait Monsieur Verdoux. Keaton n'a qu'à paraître, invariablement sérieux et guindé, pour que nous le reconnaissions. C'est là notre plaisir. Plus, notre plaisir c'est l'attente de cette reconnaissance et sa satisfaction : oui, c'est bien lui, c'est bien le même, comme l'enfant se satisfait de ce que l'histoire est bien, à la lettre, identique. Avec Totò, c'est tout le contraire. Jamais il ne se répète, ni ne se ressemble. Dans un même film, il peut être plusieurs apparitions, qui s'opposent, se contredisent, s'annulent. Est-ce à dire que nous ne savons pas qu'il est Totò, qu'un doute est possible sur l'acteur que nous voyons? Evidemment pas, car cette apparence, à la première mimique, dès le premier geste, avoue l'identité de l'acteur.

Le corps de Totò, indéfiniment, écrit le texte de sa propre différence.

F. G.

1
LE MANNEQUIN

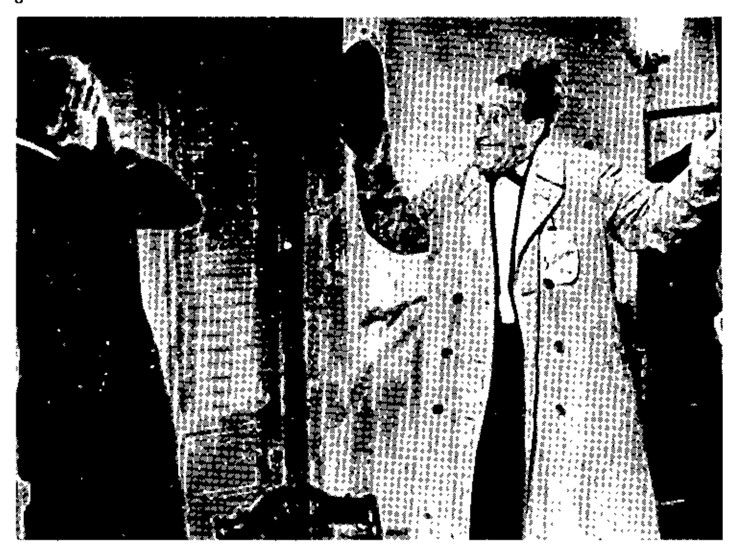


La menace : le mari jaloux (Castellani, la « spalla ») furieux, survient, prêt à tout, alors que Totò courtise sa femme dans le magasin de vêtements.

La parade : Totò n'a plus alors d'autre recours que de se figer, mannequin parmi tous les autres mannequins. La parade, c'est ici une de ces métamorphoses – on verra qu'il en existe d'autres – destinées à leurrer le regard de l'autre en se confondant avec ce qui jamais ne se voit, avec l'indifférent. C'est, si je puis dire, rentrer dans le décor, devenir soi-même matière figée, morte, ce qui, dans une fiction qui jouerait davantage la scène comme artifice, n'irait pas sans troubler le statut de ce décor pour le regard du spectateur. D'autant que dans cette scène, l'opération mimétique prend pour référent l'imitation elle-même. Dans le devenir-mannequin, il s'agit de faire illusion, en faisant passer son corps vivant pour cette matière morte qui, elle-même, cherche à donner l'illusion du vivant.

Le mannequin. Le paradoxe de ce filmage, qui restitue, sans trop se donner la peine de l'intégrer à sa maigre fiction (1), un des plus fameux sketches de Totò, tient à ce qu'il rencontre, quand même, un des signifiants les plus violemment cinématographiques.

Signifiant de prédilection – certes pas par hasard (2) – du film burlesque comme du film de terreur, et de ces cinéastes dont le plus grand plaisir aura toujours été de jouer avec le spectateur, Buñuel ou Hitchcock, pour ne citer qu'eux. Signifiant par quoi et contre quoi le cinéma à ses débuts se plaît à affirmer, sur tous les autres arts de l'illusion, sa supériorité : *au cinéma cela bouge!* (3).





Et donc, de ce cinéma, le mannequin convoque toutes les dupes. Il nous dit le leurre du décor, il nous dit aussi le leurre des corps exposés, et finalement de toute la machine. En même temps, il n'est là que pour nous permettre de prolonger le jeu encore plus avant dans l'illusion et ne nous donne la possibilité de retrouver la vue que pour mieux nous l'ôter.

L'instantané. Donc Totò, s'arrachant à l'humanité, en devient le simulacre par soustraction du mouvement. Au moment où Castellani s'apprête à entrer en scène, Totò est passé du côté de la matière inerte. Castellani entre : il est dupé.

A coup sûr, si Totò se bornait alors à maintenir le jeu du mimétisme, le sketch, à peine commencé, tournerait court ou deviendrait autre. Pour que la situation puisse se développer, et avec elle le comique, il faut que Totò joue non seulement le mannequin mais son contraire; non seulement la parfaite immobilité de l'image morte mais l'agitation incessante du corps réel, bien vivant, trop vivant, qu'il joue la difficulté à jouer un mannequin. Le sketch alors peut se prolonger en faisant alterner toutes sortes de mouvements pour le spectateur complice et leur immédiate suspension, sitôt que la dupe joint son regard au nôtre sur Totò. Le regard de Castellani fige Totò dans cet instantané où l'on reconnaît l'opération par laquelle l'obturateur photographique suspend, un instant, une fraction de vivant. Photographie, cinéma, l'une et l'autre, l'une contre l'autre.

L'hallucination. Et la dupe, bien sûr, n'en croit pas ses yeux! La « spalla » a pour fonction de faire miroiter les multiples facettes du jeu du protagoniste, mais elle est aussi là, et dans ce cas précis tout particulièrement, pour servir de medium. Car du regard de Castellani se soutient notre regard sur Totò.

Ce regard est joué à la fois comme halluciné et comme refusant l'hallucination. Mais, refusant l'hallucination au nom d'une croyance que nous, spectateurs, savons erronée, il ne se donne que davantage comme regard trompé. Pour le personnage, l'hallucination serait qu'il y ait bien du mouvement, du corps vivant, et non de la matière inerte. C'est cela qu'il ne veut pas voir, semblable sur ce point au spectateur de cinéma qui n'en veut rien savoir. Finalement, le désir de Castellani est de rester dans l'hallucination, dans la tromperie, dans le « je sais bien qu'il a bougé, mais il faut quand même que ce soit un mannequin. »

Mais si l'effet hallucinatoire se bornait à cela seulement, je ne crois pas que l'art de Totò pourrait, dans ce cas précis, prétendre à excéder les limites de ce que n'importe quel acteur un peu expérimenté est censé pouvoir faire. Il se produirait même cet étonnant retournement : pour une fois un sketch de Totò gagnerait à son passage du théâtre au cinéma. Car on peut bien supposer que, sur la scène de théâtre, la présence réelle du corps de Totò ferait obstacle à la métamorphose, au jeu du mimétisme, alors que le cinéma en restituerait la parfaite dimension hallucinatoire.

En fait, le jeu de l'hallucination de Castellani porte et implique quelque chose de plus, dont nous ne tenons peut-être plus à être tellement informés ou conscients : l'incertitude même de notre humanité. Tout l'art de Totò est de nous convoquer sur ce vacillement. Car si, d'aventure, trompés par un mannequin, il peut nous arriver avec plaisir mais non sans quelque crainte de nous demander : « n'est-ce pas un homme, ce mannequin? », devant Totò nous voici nous demandant : « mais cet homme, après tout, n'est-ce pas un mannequin? » Car notre plaisir, notre trouble aussi, bien que sachant toujours qu'il est un homme (pourvu d'un corps bien réel et même singulièrement encombrant, un corps qui ne cesse de se manifester, de produire du supplément de matière, de peur : Totò transpire et même fait sous lui) est de pouvoir, stimulés par son jeu, en douter. L'art de Totò ne consiste pas seulement en effet à produire les effets de mimétisme qui le feraient se confondre avec les autres mannequins (au demeurant il ne leur ressemble guère, alors qu'eux se ressemblent entre eux), mais à pousser la mécanique de son corps au point d'être sous nos yeux plus mannequin que tout autre mannequin, à faire plus « vrai », à confondre nature vivante et matière inerte jusqu'à ce paroxysme d'oubli de son humanité qui nous fera voir *aussi* un mannequin cherchant à atteindre l'humain; à pousser l'illusion du mannequin jusqu'à cette limite extrême qui nous fait dire : « on croirait qu'il va bouger », comme devant ces statues inachevées de Michel-Ange, où le personnage semble vouloir s'arracher au marbre qui l'emprisonne encore.

Notes

1. Il s'agit de *Pompieri di Viggiù*, réalisé par Mattoli en 1949, dont l'action se situe dans un théâtre de variétés où sont réunies les plus célèbres vedettes de l'époque. Dans le film, le sketch du mannequin est donc vu de la salle et par un public inscrit comme public de théâtre.

2. Mannequin énigmatique, dirait J.L. Schefer, comme au terme de l'étude qu'il mène sur la mémoire figurative à partir du livre de F.A. Yates, « L'Art de la mémoire ». Voir aussi l'entretien paru dans les *Cahiers* (n° 296, p. 8) sur la constitution du sujet freudien comme fiction, c'est-à-dire comme mannequin. Affaire considérable, surtout si l'on prend en compte que le cinéma semble obtenir son effet de réalité en enfermant presque toujours dans le burlesque et le film de terreur le mannequin, comme garantie de ce que le sujet fictif ne serait pas une fiction. Voir aussi cette sorte de modestie, quant au coefficient de crédibilité du cinéma à ses débuts : c'est un peu plus que le mannequin mais pas tellement plus. Voyez Paul Leni, *Le Cabinet des figures de cire* ou, de Wegener, *Le Golem* : inscription du grand doute qui traverse encore le corps cinématographié

3. Le musée Grévin, fondé en 1882, mettra en concurrence quelques années plus tard le cinématographe avec la prestidigitation, les jeux de miroir et, bien sûr, ses fameuses figures de cire.

2
LA POULE







Dans cette scène de *Totò Cerca Casa*, de Steno et Monicelli (1949) : à nouveau menace et à nouveau parade.

Menace : un concierge récalcitrant sort son couteau pour récupérer l'oeuf que Totò vient de lui voler.

Parade : celle-là même du vivant sexué, de l'animal qui entame la mascarade à l'intention de l'autre qu'il s'agit de séduire. Car le devenir-poule, pour être effectif, suppose deux étapes bien distinctes. Distinctes par l'analyse, car pour le spectateur tout va trop vite et ne peut qu'être reçu en bloc, selon le rythme imposé par le comique, par la mécanique de la mutation. Et d'abord la métamorphose proprement dite, cet instant quasi imperceptible – que seul le photogramme peut saisir dans le 1/24e de seconde – ce suspens où se marque le passage d'une nature à une autre nature, d'un registre de jeu à un autre registre, quand Totò fige son humanité, la défait et amorce la mutation vers l'animal : déjà il n'est plus tout à fait humain mais il n'est pas encore poule, ni l'un ni l'autre et les deux à la fois, superposés, confondus.

Mais le jeu du devenir-poule doit lui-même être joué. Sitôt la poule apparue, l'animalité d'évidence établie par la transformation du visage et par, non comme on le dit parfois un peu vite, la désarticulation du corps de Totò, mais son alignement sur un autre état de l'articulation et du mouvement, sitôt donc l'animal gagné pour le regard du spectateur, l'acteur entame le jeu étrange de l'humanité : cette poule fait de l'oeil, cette poule drague. Mais qui donc au juste? Le hors-champ sans doute, le concierge au couteau, dupe, médusé mais qui, précisément parce qu'il est passé hors champ, s'efface pour nous laisser directement en rapport avec Totò. Le jeu de la drague nous vise, nous, son public.

Du même coup, un décrochement s'est produit : Totò joue pour nous par-dessus la fiction et même contre elle, contre l'auteur, contre le projet du film. Age nous rappelait (voir l'entretien dans les *Cahiers* n° 297) qu'à part quelques scènes, la vocation du film était d'essence réaliste, centrée sur le problème, alors actuel, de la crise du logement. A part quelques scènes. Précisément. Celles-là même où Totò défait la fiction, en se défaisant de son personnage, de cette humanité excessive dont il n'aura jamais trop rien voulu savoir, dans la pratique de son art. Mais là encore, si nous acceptons de le suivre avec plaisir dans cette voie, ce n'est pas sans risque pour nous. L'attaque de l'humain par Totò, son refus de l'arrêté, du défini, du normé et du normal, la revendication sauvage d'une biologie mouvante, d'une matière qui change et jamais ne s'interrompt, s'ils nous comblent et nous font rire, se retournent aussi bien contre nous, violemment. L'art de Totò ne s'arrête ni ne se résorbe dans les seules *figures pour rire*, il continue jusqu'à la gêne, se prolonge vers le malaise, ce seuil où nous cessons de rire pour assister médusés à la performance de l'acteur et sentir en nous l'humanité vaciller.

Dans la troisième photo, la poule vient de pondre et Totò continue le jeu, assuré de sa dupe, de l'autre pris dans la mascarade. Dans ce regard transversal se conjuguent la ruse, la roublardise humaine et le « faire de l'oeil » de la poule. La parade de la poule a fixé le mâle tandis que l'homme, lui, s'apprête, se dirigeant vers la sortie, à lui fausser compagnie. Ce corps excessivement cambré, ce masque double ce n'est ni vraiment un homme, ni vraiment une poule mais les deux en même temps, bien présents cette fois. Mi-homme, mi-poule, non pas sagement divisés et repérables comme chez le centaure grec mais unis dans une même masse, celle du corps de l'acteur au delà duquel nous hallucinons l'effrayant hybride.

3
LE TOTEM







Rareté du gros plan. L'acteur comique, comme nous le rappellent Comencini, Monicelli et Steno, est cet animal dévoreur d'espace qui ne se soumet qu'à grand peine au plan général. Et Toto plus que tous les autres. Mais aussi, incongruité du gros plan. Car c'est bien le corps dans toute son étendue qui construit, supporte, exhibe l'effet comique. Pourquoi, alors, s'embarrasser de cette découpe inutile, voire encombrante? D'autant que le gros plan, ça n'est pas fait pour rire. Cela peut terrifier, émouvoir; cela peut, cela doit aussi satisfaire aux exigences économiques de la machine de production. Ici, rien de tout cela. Il faut donc se rendre à l'évidence : non seulement le gros plan de l'acteur comique n'est ni très nécessaire ni très drôle, mais en fait il résiste à l'effet comique, parce que, par sa fixité de segment rémanent, il fait trou dans le texte propre du comique, dans son phrasé, sa rythmique. Et pourtant. Chaque fois que nous rencontrons un gros plan de Totò, loin d'y être indifférents, nous regrettons sa rareté, nous le souhaiterions démultiplié pour mieux apprécier non certes sa qualité comique mais un travail, des effets, un sens et un rapport dont ces trois photogrammes, extraits de *Toto le Moko* donneront une idée exemplaire.

1. *Le personnage.* Travesti en apache, Totò danse une java. Cette masse sombre sur laquelle sa main se crispe n'est autre que la tête de sa partenaire qu'avec frénésie il cogne, à coups redoublés contre la rampe de l'escalier. Loin de préciser ce sens, le gros plan le brise, l'éloigne du côté de l'incertain, de l'indécidable. Comme dans bien des cas, c'est un hors texte, un supplément de fiction.

2. *L'acteur.* Ce qui attire donc notre attention dans ce long gros plan, ce n'est ni le personnage, ni ce qu'il fait, mais ce sont les expressions de l'acteur, ce travail visible de lui-même, chacune pour elle-même et toutes ensemble dans la continuité où se remarque leur différence. Le gros plan, ici, suspend la diégèse, frappe d'oubli le personnage pour qu'avec l'acteur nous nous abandonnions à la sidération des aventures du masque.

3. *Un masque.* Et non pas « le » masque. Totò, à ce moment, construit en effet un masque, celui-là qui, en dehors du personnage, déplace la fiction pour développer la sienne propre, seule et unique. Persona, le personnage derrière quoi disparaît l'acteur pour ne laisser paraître que sa qualité à disparaître. Persona, le masque, tragique ou comique, figé, immuable, sacré, derrière lequel disparaît le visage de l'acteur, une fois pour toute la représentation. Ici, au contraire, le masque vit, se transforme, crée son histoire, hors du film, n'étant plus que Totò, qui, de chaque muscle de son visage, comme autant de fils dont le pantin prend vie, figure, agit, scande, bref, joue, une étrange entité.

Ce masque, en effet, qui est-il? Qu'exprime-t-il? A quoi, dans le réel pourrions-nous bien le référer? Ricanement. Grimace. Sans doute, mais de qui? Un homme, peut-être mais hors de la norme, dans l'excès de quelque délire, un fou, un monstre! Masque ramassé sur soi, concentré, la bouche tout d'abord distendue amorce la crispation maximale qui bientôt porte le visage tout entier vers une sorte de tétanisme qui révulse les yeux, dilate le nez, rejette en arrière la tête, tandis qu'elle s'entr'ouvre pour laisser échapper comme un cri. L'immense défaite qui enfin succède ne laisse guère de doute : nous avons assisté à l'orgasme du masque.

4. *Le Totem.* Le gros plan aura donc eu, ici, pour fonction de mettre hors-champ le corps, déportant l'acte sexuel sur le seul masque qui l'image. L'absence du corps tient pourtant aussi à autre chose. Il ne s'agit pas seulement de l'accouplement humain, hors de sa dimension physique, non plus que d'une métaphore portée par le masque. Car Totò interprète le masque au delà de l'homme, qui lui-même, dans la jouissance, se joue, au delà, jusqu'à la mort. Par déformation et par fragmentation, le jeu de l'acteur et l'échelle du plan conjuguent leurs effets pour atteindre un au delà de la figuration humaine, mais sans jamais se détacher complètement de ce pur signifiant qui à la fois excède et anticipe l'humain : le totem.


VIETATO
FUMARE

ENTRETIEN AVEC MARIO MONICELLI

Cahiers. *Vous avez commencé à travailler avec Totò comme scénariste, puis comme metteur en scène en collaboration avec Steno ?*

Mario Monicelli. Immédiatement après la guerre, j'avais formé avec Steno une sorte de tandem. Nous écrivions les scénarios de presque tous les films comiques de Macario et de Totò. Comme nous avions énormément de travail, nous avons fait appel à des « nègres » qui furent pendant quelque temps Age, Scarpelli, Sonego et bien d'autres. Nous avons donc fait un grand nombre de films de Totò, d'autant qu'à cette époque on ne mettait pas plus de quatre semaines pour réaliser ce genre de films. Le scénario était écrit en un mois, un mois et demi. Ce type de travail coûtait peu d'argent, prenait peu de temps, employait des acteurs comiques célèbres dans le monde du *varietà*. Nous écrivions sans interruption pour des metteurs en scène comme Mattoli, Mastrocinque, Bragaglia, jusqu'à ce qu'un beau jour Carlo Ponti nous propose de faire nous-mêmes la mise en scène. Il avait signé un contrat avec Totò pour huit semaines. Il devait faire avec Comencini *L'Imperatore di Capri*, mais au lieu d'y consacrer les huit semaines il avait décidé de le faire en quatre pour pouvoir tourner un second film dans le temps qui restait. Alors il a demandé si nous avions, moi et Steno, une idée toute prête. A cette époque en Italie la question du logement était brûlante et, utilisant l'actualité mais aussi une pièce napolitaine en un acte, nous avions écrit le scénario de *Totò Cerca Casa*. Il n'y avait pas de metteur en scène disponible; Ponti nous proposa donc de le faire : ainsi nous avons commencé une longue série de farces cinématographiques pour Totò et pour d'autres.

A cette époque on travaillait « à la Garibaldi ». L'expression a été inventée pour désigner une entreprise sans préparation où chacun fait preuve de courage, de confiance et s'en remet à la providence pour que tout aille bien. La qualité des films tournés de cette façon est plutôt basse mais ce n'est pas le plus important; ce qui compte, c'est le rythme, la fantaisie dont tout le monde faisait preuve : scénaristes, décorateurs, acteurs, etc. Totò, à cette époque, tout le monde le connaissait et nous écrivions spécialement pour lui. Nous adaptions les personnages à son comique *(comicità)* et à sa façon de travailler. Comme chez lui tout était théâtralité, il fallait faire des films essentiellement en studio. En effet, il ne venait jamais sur le plateau avant midi, ce qui nous contraignait à des horaires bizarres et ne nous laissait que peu d'heures pour tourner en extérieurs. Pendant les répétitions, il était très attentif à rester fidèle au scénario, n'inventait que peu de répliques; il créait surtout des expressions. Mais si on le mettait avec un acteur de même niveau et de même genre, Peppino de Filippo, Fabrizi, comme une bonne part de leur comique se fondait sur des « jeux de mots », alors il pouvait développer la scène bien au delà du script. A ce moment-là on continuait à tourner en changeant de cadrage et on avait ensuite la possibilité de couper. Son comique était surtout abstrait et inhumain comme celui de la marionnette. Malheureusement, nous tous, tant metteur en scène que scénariste, avons cherché à le rendre plus humain, à en faire un acteur plus traditionnel. Je crois que c'était une erreur. Si, inversement, nous avions cherché à lui faire exprimer ses véritables qualités, la mécanique de la marionnette telle qu'il la produisait au théâtre et dans ses premiers films, peut-être aurions-nous fait oeuvre plus originale. Cela, Pasolini l'a compris.

Cahiers. *Dans* Totò Cerca Casa, *il lui arrive dans certaines scènes d'utiliser cette gestualité de la marionnette, par exemple lorsqu'il fait la poule...*

Monicelli. Oui. Il y a aussi la scène des tampons. Il s'agit là de sketches qu'il faisait au théâtre et que nous insérions dans le script pour faire plaisir au public. Il faut reconnaître que souvent ces sketches surviennent dans la fiction un peu n'importe comment. Dans les premiers films que nous avons faits avec Totò, notre effort pour lui ôter son caractère de marionnette n'a jamais complètement atteint son but, d'où une sorte de compromis. Progressivement il a changé et déjà, dans *Guardie e Ladri*, il apparaît comme un acteur presque humain et réaliste.

Cahiers. *Utilisiez-vous les revues ou un sketch d'une revue de Totò comme point de départ d'un scénario ?*

Monicelli. Non. Mais dans le cas de *Totò Cerca Casa*, nous avions pensé au départ à un thème qui donne à Totò la possibilité de faire toute une série de choses. Alors, nous avons pensé que le problème de la maison supposant des logements de toutes sortes se prêtait au développement d'un nombre quasi infini de situations : la maison-cimetière, la maison-habitée-par-d'autres-personnes, l'école. Cela nous permettait de prendre quelques sketches de Totò et de les insérer sans trop de difficultés.



Napoli Milionaria, de Eduardo de Filippo (1950)

Cahiers. *Toujours dans* Totò Cerca Casa, *une scène nous a stupéfiés : après avoir gagné un grand prix d'un million, Totò fait le tour des agences, trouve un agent immobilier qui lui propose une ahurissante baraque ; alors Totò lui crache dans l'oeil !*

Monicelli. Il faisait cela fréquemment au théâtre, mais ce n'est pas un gag qui lui appartient, cela vient du théâtre napolitain : il s'agit de résoudre une situation par un acte de violence : cracher dans l'oeil. Une grande partie des gags de Totò venait du fond des siècles de la tradition théâtrale napolitaine. Lorsqu'il improvisait avec Peppino de Filippo, il partait toujours de canevas qu'il connaissait depuis longtemps et que l'on retrouve souvent chez Scarpetta, le père de Peppino.

Cahiers. *Compte tenu des temps de tournage très courts, aviez-vous la possibilité de faire de nombreuses répétitions ?*

Monicelli. On s'efforçait de rendre les répétitions techniques les plus faciles possibles et donc on cherchait à tourner le plus souvent en studio. Les répétitions avec Totò étaient très peu nombreuses car il ne refaisait jamais la même chose, changeait les temps, les mimiques, les intonations. Au montage, cela posait évidemment un problème de raccords; c'est la raison pour laquelle on cherchait à tourner de préférence des scènes longues, durant lesquelles la caméra suivait les mouvements des acteurs, et ainsi il n'y avait pas à faire de raccord.

De plus Totò étudiait très peu les dialogues : il lisait le scénario, faisait deux ou trois répétitions pour se mettre en tête l'évolution générale de la scène et on tournait. De temps en temps, il devait s'arrêter parce qu'il ne se souvenait plus de ce qu'il devait dire.

Cahiers. *En somme, il était à la fois très facile et très difficile de travailler avec Totò ?*

Monicelli. Pour un réalisateur qui aurait voulu obtenir de lui des choses très précises, qui aurait eu en tête un certain type de montage, ç'aurait été impossible. Mais si, au contraire, on le prenait un petit peu comme un animal sur lequel on fait un documentaire, lui laissant suffisamment de liberté, dès l'instant où il était possible de réajuster au montage, tout allait bien. De toute façon, si on le contraignait à faire quelque chose qui ne lui convenait pas, ça ne donnait rien.

Mais si on savait tout cela depuis le début du travail du scénario, on pouvait obtenir de lui tout ce qu'on voulait : il suffisait de bien le connaître, d'avoir des rapports amicaux, de savoir les avantages et les désavantages de certaines situations et donc d'adapter la mise en scène.

Cahiers. *Etait-il possible de le diriger ?*

Monicelli. Certainement, on pouvait lui demander d'aller plus lentement, de modérer son jeu. Bien sûr, quand il faisait ses sketches, il n'y avait pas à intervenir. Par exemple dans le fameux sketch du wagon-lit qu'il faisait avec sa « spalla » Castellani depuis des années, il n'y avait rien à dire : il connaissait par coeur les temps, les intonations... Mais quand il s'agissait de personnages plus réalistes, plus humains, il se faisait diriger, recevant les indications avec beaucoup d'intelligence et de sérieux.

Cahiers. *On a l'impression qu'il avait son propre langage, son propre vocabulaire; est-ce que cela vous posait des problèmes?*

Monicelli. Pas tellement. En effet, nous écrivions le scénario en pensant à lui et les répliques respectaient ses temps. Nous savions qu'il donnait aux phrases un rythme napolitain. En outre, il avait une façon bien à lui de détruire les mots pour en faire entendre seulement le son et nous cherchions à mettre des mots exprès pour lui donner l'envie de les transformer.

Cahiers. *Vous avez tourné avec Totò et Anna Magnani* Risate di Gioia. *Nous avons remarqué que, durant la scène de la chanson, Totò se déplace latéralement dans le dos de Magnani, en faisant de très étranges grimaces. D'où vient ce type de jeu?*

Monicelli. Toujours de *l'avanspettacolo*. Totò avait repris ce type de jeu d'un très célèbre « chansonnier » napolitain, Maldacea, qui avait mis au point tous ces mouvements, ces grimaces pendant qu'il chantait. Je dois dire que Magnani avait absolument horreur que Totò passe derrière elle. Elle savait ce qu'il faisait et que, donc, c'était Totò que le public regardait et pas elle. Ils avaient travaillé ensemble de nombreuses années au théâtre et au cinéma; la Magnani ne voulait pas entendre parler de lui : elle pensait que tourner avec Totò c'était se déclasser et sans doute lui faisait-il aussi un peu peur. Il était en effet capable de jouer à merveille des rôles sérieux ou pathétiques; il possédait une gamme extraordinaire et aurait certainement pu tout faire mais n'en avait pas envie. Bien sûr, il travaillait à toute vitesse mais seulement quelques heures par jour, quatre ou cinq.

Cahiers. *Nous avons noté qu'en 1953 vous avez collaboré au scénario d'un film de Mattoli,* Il più Comico Spettacolo del Mondo. *Quel souvenir avez-vous de votre travail avec Mattoli?*

Monicelli. Je n'en ai pas conservé beaucoup. Mattoli a fait énormément de films avec Totò. Il tournait très vite parce que lui aussi venait du *varietà*. Il était né dans ce milieu qu'il connaissait parfaitement et trouver des acteurs pour le cinéma était devenu sa spécialité. Par la suite j'ai cessé de travailler avec Totò qui a continué avec Steno seul, jusqu'à sa mort.

Cahiers. *Pouvez-vous nous expliquer comment se partageait le travail de mise en scène entre vous et Steno?*

Monicelli. En premier lieu, je dois dire que nous avions l'habitude d'écrire ensemble des scénarios. Puis, petit à petit, l'un de nous deux prenait davantage d'intérêt pour le sujet et finalement en assurait la mise en scène. L'autre demeurait toujours présent et le choix du reste des acteurs, des lieux de tournage se faisait en commun. Il est bien certain que l'on n'était pas tous les deux derrière la caméra. Durant le tournage, à l'occasion de scènes difficiles ou si un problème grave se posait, nous en discutions et cherchions ensemble le changement qu'il fallait faire. Puis nous voyions ensemble les rushes et chacun donnait son avis. Enfin nous faisions ensemble le montage. Comme il s'agissait de films réalisés très rapidement, nous n'avions à prendre que des décisions concrètes, portant des effets immédiats, absolument pas d'ordre esthétique.



Cahiers. *Comment était résolu le problème des gros plans dans le cas de Totò? Vous utilisiez davantage les plans généraux?*

Monicelli. Je devais donner à Totò le plus d'espace possible et bien sûr le plan général était très fréquent. Pourtant, je faisais aussi des gros plans, mais comme Totò ne refaisait jamais la même chose, il y avait toujours un risque à travailler dans un cadre serré. De plus son comique utilisait la totalité du corps. Regardez les premières farces, les films de Fatty, les débuts de Buster Keaton : il n'y a pas de gros plan parce que le corps tout entier est en représentation. Logiquement, le plan général correspondait le mieux au type de comique de Totò. Malheureusement, la critique ne l'a pas compris.

Cahiers. *Il est pourtant clair qu'il existe une incompatibilité entre le comique et le gros plan qui, en le détaillant, l'alourdit. Comment expliquez-vous l'hostilité systématique de la critique italienne à l'égard de Totò? Cela semble d'autant plus étonnant qu'il existe une tradition du comique et de l'acteur comique.*

Monicelli. Existe également toute une tradition qui consiste à sous-évaluer le genre comique, en le considérant comme inférieur. La comédie à l'italienne fait honte aux défenseurs d'un certain genre de culture aussi bien théâtrale que cinématographique. Pour la critique italienne, Totò, parce qu'il venait du *varietà*, de la farce populaire, était considéré comme un acteur grossier, indigne d'intérêt. Pour le public, au contraire, il a toujours représenté la perfection de l'acteur comique. Une des conséquences de cette situation : ses films n'étaient jamais exportés, jamais présentés dans les festivals; les metteurs en scènes, les acteurs, les scénaristes en étaient inconnus jusqu'à ces dernières années.

Cahiers. *On a donc l'impression que, pendant longtemps, a été méprisée cette forme de culture populaire qu'aujourd'hui l'on retrouve un peu partout et dont on s'émerveille.*

Monicelli. Dans la tradition culturelle italienne, le genre comique a toujours coïncidé avec les classes populaires; les acteurs étaient considérés comme des personnes de basse extraction. Seule la tragédie a trouvé grâce comme genre noble que l'on pouvait prendre en considération. Peut-être cela vient-il du fait que nous n'avons pas eu, en Italie, un Molière pour donner à la comédie un statut équivalent.

Cahiers. *Qu'avez-vous acquis de votre travail avec Totò?*

Monicelli. Ecrire et mettre en scène des farces, telle a été ma grande école. Ecole de rapidité, de connaissance des temps, d'adaptation rapide à la réalité, également de détachement vis-à-vis de ce qu'on fait. Le gag comporte des règles précises qui




Totò passant derrière Anna Magnani dans *Risate di Gioia*, de Mario Monicelli (1960)

déterminent sa visualité. Si vous vous trompez sur les temps visuels, le gag ne fonctionne plus et la scène tourne au désastre. Ecole aussi de précision pour savoir quelle échelle de plan choisir et combien de temps doit durer le plan. Chaque réplique a également ses rythmes : tantôt elle doit partir avec un temps de retard pour fonctionner; mais dans certains cas, si justement elle a un temps de retard, elle ne fonctionne plus. Toutes ces choses, on ne les apprend qu'en faisant film après film. Mes premiers films sont plein de gags qui n'ont pas fonctionné mais il y en avait énormément; aujourd'hui j'en mets beaucoup moins mais ils fonctionnent tous.

Cahiers. *Le travail avec Totò vous a-t-il apporté beaucoup dans le domaine de la connaissance de l'acteur?*

Monicelli. Pas tellement, parce que Totò était vraiment un cas particulier. Avec lui j'ai appris à savoir capter la spontanéité, la vérité de l'acteur. Lorsque je prends, comme cela m'arrive fréquemment, mes acteurs au hasard des rues, je n'ai pas la possibilité d'en faire de véritables acteurs professionnels. Je choisis quelqu'un dans la rue parce qu'il a un certain comportement, une certaine physionomie, une certaine façon de parler. C'est tout cela qu'il faut savoir utiliser; avec Totò c'était un peu le même type de rapport : utiliser ce qu'il était capable de faire.

Cahiers. *Au tournage, Totò prêtait, paraît-il, beaucoup d'attention aux réactions de l'équipe de tournage : il se souciait de faire rire tout le monde...*

Monicelli. C'est vrai, et parfois même, lorsqu'on avait terminé une scène, tout le monde applaudissait pour lui donner l'impression qu'il était au théâtre. Il supportait mal de travailler dans cette atmosphère de silence, de renfermement, sans personne pour ainsi dire, avec la contrainte de jouer un petit bout de scène puis de s'arrêter, de recommencer, d'en jouer un autre etc.

Nous cherchions donc à lui ôter le plus possible cette sensation pénible en allongeant la durée des scènes et en faisant fonctionner l'équipe comme un public.

Cahiers. *Toujours en compagnie de Steno vous avez tourné en 1952,* Totò e le donne. *Nous avons remarqué que dans de nombreux films, Totò est entouré de très belles femmes avec lesquelles il entretient un rapport pour le moins curieux.*

Monicelli. En ce qui concerne *Totò e le donne* je n'y ai pas participé; j'étais encore sous contrat avec Steno et nous avons signé ensemble. La présence des femmes autour de Totò vient de la tradition du *varietà*. Totò au théâtre était chef de troupe, avait un corps de ballet et traditionnellement, à la fin du spectacle, il faisait sa sortie sur la « passerella » avec les danseuses. Dans nos premiers films qui, comme je vous l'ai dit, étaient des sortes de « collages », ces codes du *varietà* étaient encore très présents mais par la suite nous les avons abandonnés. Dans des films comme *Totò e Carolina* ou *Guardie e Ladri*, cela n'avait pas de raison d'être.

Cahiers. *Pouvez-vous nous dire ce qui est arrivé au film* Totò e Carolina?

Monicelli. Au total, avec les coupes, il y a eu 34 changements et le film a attendu un an et demi pour sortir. Pour des raisons politiques. En effet, Totò jouait un rôle de policier; un prêtre était plutôt ridiculisé; une section du parti communiste prenait soin de l'héroïne; on chantait « Bandiera rossa », enfin toute une série de choses qui, à cette époque, donnaient l'impression que le film, s'il était vu, risquait de faire éclater la révolution en Italie. Idiot. Même avec *Guardie e Ladri*, nous avons eu des ennuis, tout simplement parce que le gendarme se liait d'amitié avec le voleur et que cela paraissait subversif aux yeux de la censure.

Cahiers. *Totò acceptait sans difficultés de participer à ces films, non pas politiques, mais qui comportaient des pointes politiques?*

Monicelli. Sans aucun problème. Il avait beau se dire monarchiste, il n'avait aucune position politique et en temps qu'acteur il acceptait de tout faire.

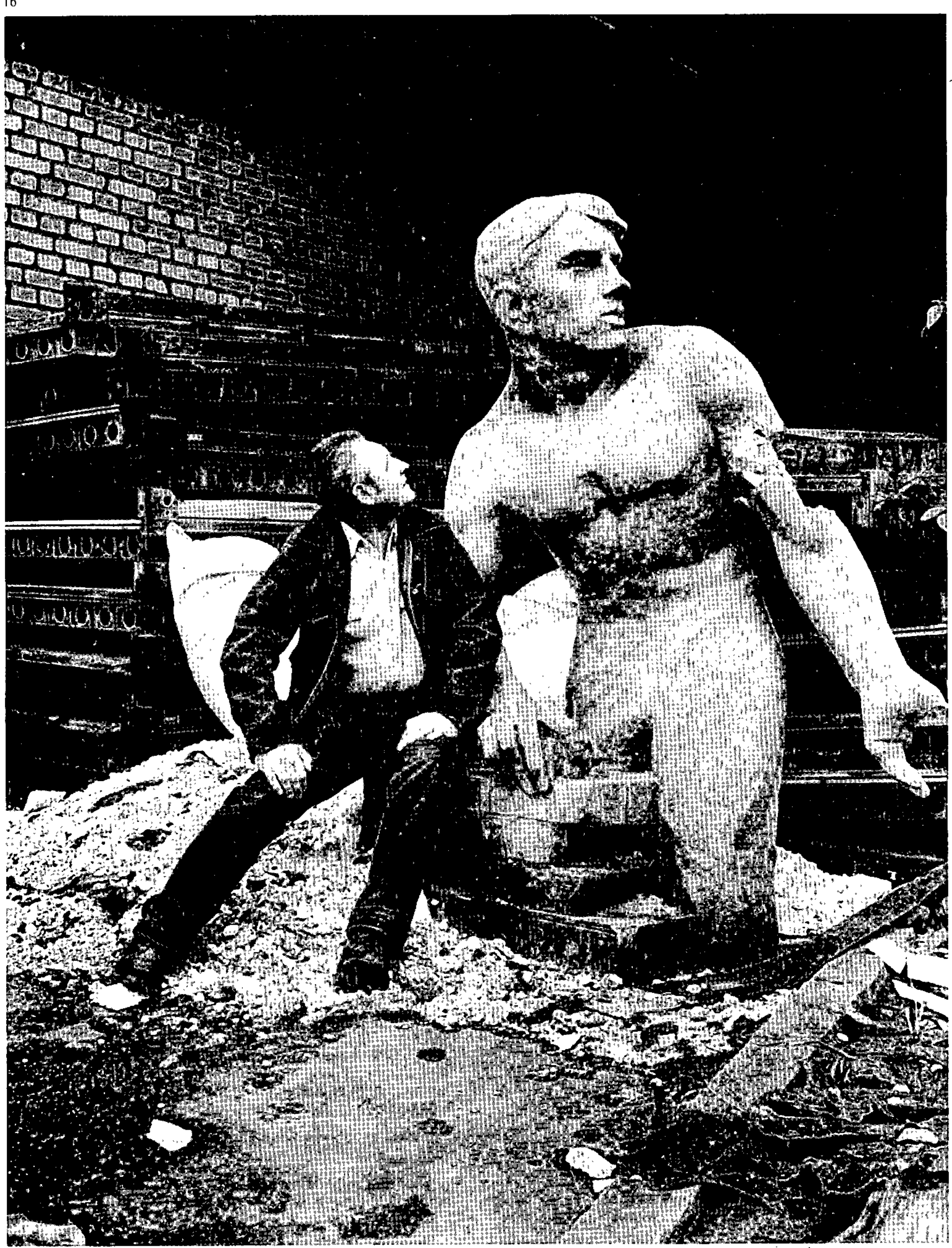
Cahiers. *Il avait aussi recueilli de la tradition de la farce napolitaine une certaine façon de détruire les représentations du pouvoir?*

Monicelli. Il avait en effet une très grande méchanceté vis-à-vis du pouvoir mais aussi vis-à-vis de la misère. Il provoquait souvent le rire en utilisant des situations pénibles provoquées par la pauvreté, la faim, la disgrâce physique. C'est une tradition proprement napolitaine qui a marqué la comédie italienne. Cela vous explique aussi pourquoi ce genre de comique a été méprisé : il est issu de la pauvreté. Les sentiments étaient primaires et la méchanceté dominante.

Cahiers. *C'est une désacralisation qui prend une force infiniment plus grande...*

Monicelli. Oui, maintenant que nous avons vieilli, nous nous en rendons compte. Seulement maintenant.

(Entretien réalisé par Jean-Louis Comolli et François Géré).



L'HOMME DE MARBRE ET DE CELLULOID

Les deux textes consacrés à L'Homme de marbre *(*Cahiers *296) ayant suscité remous et désaccords, nous publions dans ce numéro une table ronde sur le film. Les interventions, généralement récrites, permettent – croyons-nous – de faire le tour des nombreux problèmes abordés par et à travers le film de Wajda. Pascal Bonitzer et Jean Narboni y manifestent deux points de vue opposés, à l'intérieur de la rédaction. Nous avons demandé à François Géré, collaborateur des* Cahiers *et historien, de se joindre à nous, ainsi qu'à Jacques Rancière – avec qui nous nous étions déjà entretenus de la « fiction de gauche » (*Cahiers *279-280) et à Robert Linhart qui, outre « L'Etabli » (Ed. de Minuit) est l'auteur d'un ouvrage sur l'organisation du travail en Union Soviétique, « Lénine, les paysans, Taylor » (Ed. du Seuil).*

L'effet de réalité et la question du point de vue

Robert Linhart. J'ai essayé d'analyser l'effet très vif que ce film me fait. Il me semble qu'au fond ce qui m'a le plus touché, c'est un exceptionnel effet de réalité. Je partage sans doute, avec une bonne part de ceux qui ont traversé les expériences politiques d'extrême-gauche de ces quinze dernières années – et enregistré les spectaculaires retournements de veste offerts par un petit monde d'intellectuels – une sorte d'immunisation croissante au discours idéologique, au pathos, au « je pense que... », « je suis convaincu que... », « je veux montrer que... » etc. Ce qui compte, ce n'est plus la véhémence de la conviction, mais la part de réalité qui se fraie une voie, que ce soit par la parole, l'écrit, le film. J'ai, pour ma part, de plus en plus de mal à m'intéresser aux gens qui expliquent leur point de vue et se répandent sur les tribunes les plus diverses pour en faire bénéficier l'humanité, parce que ça change tout le temps.

Le film de Wajda est à contre-courant de ce déferlement. L'opinion de l'auteur n'y est pas très évidente et pourtant (ou peut-être justement pour cela) le film s'impose, sur la réalité de la société polonaise, comme quelque chose d'irréfutable. A la limite, c'est un film qui peut conforter les opinions les plus contradictoires : on peut avoir une compréhension sympathique pour le type de socialisme stalinien qui a pris forme à cette époque, et trouver le film assez juste; on peut être absolument horrifié par la grisaille des pays de l'Est et la comédie idéologique qui la chapeaute, et trouver le film assez juste; on peut être exaspéré par la jeune génération polonaise et trouver le film juste, on peut être enthousiasmé par la jeune génération polonaise et trouver le film juste... Quoi qu'on pense du stakhanovisme, du stalinisme, des raisons qui ont déterminé l'explosion de 1956 et les violents mouvements de 1970 et de 1976, et quoi qu'on pense de la Pologne d'aujourd'hui, il y a quand même suffisamment de réalité dans le film pour qu'on puisse s'y retrouver. C'est cela qu'il est très rare de trouver dans une oeuvre littéraire ou cinématographique qui brasse d'aussi vastes aspects d'une histoire sociale récente par ailleurs âprement discutée : l'impression d'une vérité qui s'impose par delà les prises de position les plus contradictoires et les débats les plus confus.

La force de réalité qui passe dans le film, je la trouve presque miraculeuse, jusque dans le moindre détail. Comment Wajda a-t-il réussi à produire cela? Je crois qu'on ne peut sortir une oeuvre pareille qu'après avoir ruminé pendant vingt ans tous les aspects du processus qu'elle montre, après être passé par les positions les plus extrêmes et les passions les plus fortes, qu'après en avoir souffert soi-même, et avoir traversé crises, doutes, remises en question... Et on arrive à une espèce de rapport détaché avec la réalité, un rapport presque objectif, qui n'est absolument pas de la neutralité, mais son inverse : le point d'équilibre produit par l'accumulation des souffrances, des points de vue antagoniques, des tensions en sens opposés, tous ces bouleversements et ces tourbillons par lesquels passe un homme jeté dans des transformations sociales brutales avant de les percevoir avec une certaine maîtrise. C'est de ce mouvement que sort, je crois, la production de ce type d'oeuvre grandiose. Evidemment, elle exprime l'histoire de la Pologne, du stakhanovisme, etc..., mais le thème même du film, cette rencontre entre deux cinéastes de générations différentes, fait sentir à quel point toute la vie de Wajda est, d'une certaine façon, passée dans ce film. Quoique le film ait pour objet principal non le cinéma mais le stakhanovisme.

Pascal Bonitzer : On peut dire aussi le stakhanovisme dans ses rapports avec le cinéma, ou inversement.

Linhart : Oui. Mais c'est une rencontre qui s'impose : la réalité du stakhanovisme, c'est justement le rapport complexe qui existe entre une transformation effective du système productif

et la représentation que la société essaye d'en donner (c'est d'ailleurs quelque chose qui, plus près de nous, a été aussi à l'oeuvre dans la révolution culturelle chinoise). Le stakhanovisme, y compris dans sa version stalinienne du début, en 1935, c'était déjà principalement cela : une tentative, essentiellement idéologique, pour présenter comme radicalement transformés les rapports entre ouvriers et ingénieurs, et aussi les rapports qu'entretiennent avec la technique les différentes forces sociales. A ce point de vue, Wajda n'a absolument pas forcé le tableau. Le rôle des organismes de propagande, des journaux, des cinéastes, de la radio, a été fondamental dans le développement du « mouvement stakhanoviste ».

Récemment, les Éditions de Moscou en français ont sorti un petit livre qui s'appelle « Destin d'un ouvier soviétique ». C'est l'autobiographie d'un nommé Ivan Goudov, un fraiseur-tourneur qui est devenu, dans les années 30, le Stakhanov de la métallurgie. Le côté mémoires de vedette fait penser aux souvenirs d'acteurs ou de personnes célèbres qui paraissent en France : comment je suis devenu quelqu'un de très important, moi photographié avec le président machin, moi recevant une délégation des États-Unis, etc... Mais c'est un document remarquable sur la façon dont le stakhanoviste qui a réussi peut présenter les choses, de l'intérieur du système. Et dans les souvenirs de Goudov aussi, le rôle de la presse apparaît comme fondamental : il s'intéresse au mouvement en le suivant dans les journaux, lui-même est lancé par des journalistes, il raconte ses rapports avec l'équipe de Troud (le journal des syndicats)... En le lisant, on revit certaines scènes du film de Wajda : Goudov a « lancé un défi », tout le monde se met en place, on allume les projecteurs, il va faire six mille pièces, la fraiseuse a été apprêtée spécialement pour l'exploit, l'ensemble de l'usine est mobilisé etc... Et, avec du recul, en recoupant les témoignages favorables et hostiles, il apparaît que cela s'est bien passé ainsi. Et, en même temps, on sent bien que derrière les projecteurs de la propagande, tout un champ de forces politiques, tout un ensemble d'enjeux de pouvoir s'organisaient, souvent implacablement.

L'effet de réalité du film de Wajda me paraît tout à fait exceptionnel. Je ne peux pas citer d'autre oeuvre de ce type, en ce qui concerne l'expérience des pays socialistes – ou appelés socialistes. Là-dessus, nous avons vu toutes les variantes de l'idéalisation et de l'apologie, et toutes les variantes de la haine la plus acharnée. (Et nous avons vu aussi de nombreuses personnes passer d'une position à l'autre). Mais ce genre de mise à jour complexe, analytique, et où passe le choc de subjectivités diverses, voire opposées, franchement, je n'en vois pas d'autre exemple.

Bonitzer : Oui, je crois qu'on peut fouiller les cinémathèques, je donnerais ma main à brûler, si je puis dire, qu'il n'y en pas d'autre.

Jacques Rancière : Oui, mais ça n'est pas exactement le problème, on voit bien qu'il n'était pas possible, dans beaucoup de pays et à beaucoup d'époque, de faire un film « détaché » sur le stakhanovisme. Ce film est fait là où il peut se faire maintenant. Le créditer de ce qu'il peut dire que d'autres n'ont pas pu dire me paraît...

Jean Narboni : Mais peut-on liquider aussi vite que le fait Linhart la question du point de vue? Est-ce qu'il y a obligatoirement relation inverse entre point de vue et puissance des effets de réalité? Est-ce que ce qui est visé là n'est pas la forme la plus débile et dogmatique du point de vue, celle d'innombrables films que nous connaissons par exemple, où le son est « mis trop fort » et la voix se hausse à proportion de l'inconsistance des images et des sons autres que celui répétant « moi, je pense que... »? Je n'ai pas envie du tout de ramener, surtout à propos de Wajda, le problème de la dissidence, mais quand on lit Zinoviev par exemple, on est frappé par le fait que jamais une voix ne surplombe les autres, et même que toute la force de ses livres tient à ce que chacune des voix qui prétend au dernier mot est instantanément et minutieusement ruinée, sabotée, par celle qui la suit. Les livres dressent un tableau incroyablement riche, diversifié et complexe de la vie en Union Soviétique et pourtant on ne peut pas ne pas percevoir, en filigrane et pas en surplomb, un point de vue tel que n'importe qui ne peut pas y voir ce qu'il veut et a envie de voir. Je trouve trop facile de signaler, pour passer tout de suite à autre chose, que *L'Homme de marbre* a conforté toutes les opinions possibles, aussi contradictoires soient-elles : de ceux qui en retirent de l'horreur pour les pays de l'Est, des trotskystes qui sauvent la pureté de la classe ouvrière en la personne de Birkut et s'enchantent du tableau de la bureaucratie et du réalisme socialiste, des communistes qui y voient une description aiguë de ce qu'ils appelent les « erreurs et déviations » staliniennes, des amateurs d'itinéraire moral qu'émeut le sort de l'ouvrier de choc... Il n'est pas jusqu'à la « Feuille Foudre », organe cinématographique d'un groupe marxiste-léniniste, qui n'admire le film – avec sa rudesse habituelle –, au nom de la thèse selon laquelle, si l'on a été stakhanoviste à l'époque de Staline, on ne pouvait que se trouver sur les barricades à Gdansk en 1970, contre les nouveaux bourgeois de Gomulka.

Tout cela, je crois, est autorisé non par une inconsistance du film qui le prêterait à toutes les interprétations, non par une richesse d'effets de réalité indépendante du point de vue de Wajda, ou dépendante de son absence volontaire de point de vue sur les choses, mais bien d'*un point de vue positif*, celui d'une diversité contradictoire ni tout à fait blanche ni tout à fait noire, ni bonne ni mauvaise. Je veux bien qu'on ne croie pas un mot de ce que les cinéastes racontent sur leurs films, surtout quand il s'agit de cinéastes de l'Est à qui les journalistes occidentaux s'acharnent à soutirer ce qu'ils ne veulent ou ne peuvent pas dire, mais à lire les entretiens avec Wajda réalisés ici, j'ai été frappé, au delà de la virtuosité avec laquelle il se dépêtre de ces pièges, par un discours constant : « Il y a eu autrefois des erreurs et des choses bien, et aujourd'hui aussi; il y a Birkut et Agniezska et le fils de Birkut, et en face aussi les anciens bourgeois et les nouveaux, voire les anciens purs devenus bourgeois, mais nous venons de tout cela. » Nous, non pas les socialistes, mais les Polonais, et notre pays, la Pologne.

C'est exactement, pour moi, ce que dit le film, et ce que dit Birkut la dernière fois qu'il apparaît dans le film, appelant ses compatriotes à voter : « on a fait des conneries, mais c'est notre pays... ». Et sans doute même les dissidents, comme leurs geôliers, le disent-ils aussi en fin de compte, eux que la mise au ban de la société ou l'expulsion ou l'exil déchire, mais une chose est de le dire dans la solitude et le dénuement, une autre de le dire, comme le fait Birkut, ou plutôt comme Wajda le fait dire à Birkut : quand la décision d'un village est suspendue à votre geste, et qu'on l'appelle à rempiler, une fois encore, dans le « vote démocratique » socialiste. Est-ce que tout cela ne ressemble pas un peu à ce que Barthes, à l'époque où la question du point de vue n'était pas aussi décriée que maintenant, appelait « l'opération Astra » : étaler le spectacle des tares d'un système pour, en fin de compte, le sauvegarder, *malgré* et *avec* ces tares? Dire « je sais bien mais quand même », c'est aussi un point de vue, je dirais même une forme particulièrement retorse de point de vue.

François Géré : Daney a parfaitement raison d'écrire que le sujet du film n'est pas le stakhanovisme. Sans doute est-ce une des raisons de la puissance du film; il travaille l'inscription, la

mise en scène d'un projet idéologico-économique qui se pose lui-même la question suivante : comment faire prendre matière et corps à une politique par et à travers de la représentation ? Dans le premier temps de cette opération, l'événement n'a d'autre réalité que la somme des images et des effets de réalité qui visent à le constituer...

Bonitzer : Oui, c'est parce que le stakhanovisme est de la représentation.

Géré : L'usine est mobilisée comme lieu théâtral, les ouvriers comme spectateurs. Spectacularisé au maximum, le réel s'organise alors pour cette petite fiction propagandiste destinée à lui revenir pour qu'il s'y modèle. Dans la scène de la pose des briques, Wajda inscrit sans équivoque, et qu'il s'agit bien de mise en scène, et quel point de vue l'organise, Birkut seul faisant exception, mais exception de taille, parce que lui *ne joue pas.* Birkut, qui n'est pas un acteur choisi pour typer un travailleur de choc, résiste à la mise en scène de Burski par ce simple fait qu'il croit à ce qu'il fait et, y croyant, l'accomplit réellement. On imagine facilement que pour la caméra de Burski, il n'est pas nécessaire que Birkut pose effectivement les trente mille briques : le film de propagande ne conservera pas la durée réelle de l'action. Mais il est important que, pour nous spectateurs, l'effet de mise en scène se traduise par une souffrance réelle du corps de Birkut, qui alors excède la manipulation de Burski. Généralement, dans tout le film, Birkut dépasse, plus fort ou plus faible, les systèmes de représentation où on cherche à l'enfermer. C'est la condition nécessaire de notre attachement au personnage.

L'homme de marbre, type ou star ?

Linhart : L'une des caractéristiques des premières tentatives socialistes – celles qu'on pourrait qualifier d'ensemble léniniste-stalinien, parce qu'à mon avis il existe une certaine continuité dans ce type d'expériences qui se sont présentées comme des « dictatures du prolétariat » – c'est d'avoir essayé de créer de toutes pièces une nouvelle idéologie de la société, une idéologie prolétarienne. Vous trouvez ça dans Dziga Vertov, quand il dit : « il faut éduquer l'oeil du spectateur ». Et, bien sûr, dans les tentatives du Proletkult. Et aussi, quoique d'une façon bien plus figée, dans la propagande stalinienne. Il y a un volontarisme ouvert de la représentation de la société qui est quelque chose de nouveau dans la culture mondiale. Dans un temps très bref, on décide de convaincre des centaines de millions de personnes que les vieilles normes techniques, la foi dans le savoir des ingénieurs, c'est dépassé, que les ouvriers en savent plus et qu'on peut aller beaucoup plus loin. Gigantesque opération directe tentée sur la représentation sociale, en Union Soviétique puis dans les démocraties populaires.

Et l'exactitude avec laquelle le film de Wajda démonte un petit morceau de cette opération respecte la complexité de la question. Parce qu'il n'est pas facile de formuler un jugement. Evidemment, on peut dire que c'est de la mystification : l'ouvrier et son équipe travaillent comme cela pendant une seule journée pour laquelle on a tout préparé – on l'a fait bouffer énormément, il est en pleine forme. D'ailleurs, dans le livre dont j'ai parlé, cela se passait de la même façon pour le Goudov en question : les régleurs travaillaient sur sa machine pendant les quinze jours qui précédaient l'exploit, et les conditions exceptionnelles de cette journée de production «stakhanoviste » finissaient même par poser un problème parce que, dans certains cas, il fabriquait assez de pièces pour six mois et on ne savait plus quoi en faire (il dit dans le livre qu'on appelait ça ironiquement « le tas de Goudov »); alors on posait le problème de relier le stakhanovisme à la planification; on disait : ce n'est pas tout de produire à toute vitesse, il faut des équilibres; quelle est l'utilité d'avoir un type qui fait six mille fois la norme si celui qui tient le poste précédent et celui qui tient le poste suivant font la norme ou moins que la norme? On finit par avoir une belle pagaille... Donc, tout cet aspect mise en scène, et les déséquilibres que cela provoque, sont assez bien connus. Mais est-ce que cela condamne complètement l'opération? Pas nécessairement. Cela peut être assumé comme volonté de promouvoir de nouveaux types sociaux, comme volonté de mettre en avant un nouveau système de valeurs, au prix même de tensions et de crises dans le développement des forces productives. Comparez avec le « Grand Bond en Avant » en Chine en 1958, et l'expérience des hauts fourneaux de village : du point de vue économique, les frais de production étaient si élevés et l'acier de si mauvaise qualité que cela n'avait pas de sens. Mais il est évident que l'enjeu était bien plus vaste : mettre l'immense paysannerie chinoise en contact avec les techniques industrielles, tenter de transformer les rapports entre industries et agriculture, ouvriers et paysans. Et toute appréciation de cette période devra nécessairement tenir compte de l'ensemble. De même pour le stakhanovisme. Le fait de démonter l'opération, de montrer le jeune cinéaste malin qui fabrique son coup, de mettre le doigt sur les contradictions, nous laisse quand même avec l'ensemble du problème.

Narboni : Précisément parce que l'ensemble du problème ne se réduit pas à de la représentation. C'est en quoi je ne suis pas d'accord avec ce que disait Bonitzer. Le stakhanovisme ne se réduisait pas plus à de la représentation – même si cette composante était capitale – que le nazisme aux parades de masses et aux retraites aux flambeaux.

Est-ce que le film nous apprend beaucoup de choses sur le stakhanovisme? Le stakhanovisme, bien que la composante idéologique y ait été constante (émulation socialiste, dévouement, sens du sacrifice etc...), ce n'était quand même pas *que* des grands shows avec pulvérisation de records entièrement coupés de la production quotidienne. C'était – je l'ai lu dans le livre de Linhart –, pour Lénine et bien avant de s'appeler ainsi, la tentative de refaçonner sinon entièrement, du moins en grande partie, les secteurs de la production selon des normes de rendement héritées du taylorisme : une nouvelle organisation et une nouvelle division du travail. Une refonte de la production réelle, non une « production de composition » pour les caméras de la propagande, disparaissant avec le départ des cinéastes. C'est-à-dire que ce qui m'aurait intéressé sur ce point, c'est de savoir quel était le rapport entre un recordman comme Birkut et les autres ouvriers du reste du chantier. Si l'on en croit une phrase dite dans le film par Witek au moment où Birkut lui apprend qu'il a accepté de se prêter à la tentative, il y a peut-être cinq fous qui voudront bien l'aider. Un peu plus tard on apprend que les ouvriers, dans l'ensemble, n'aimaient pas beaucoup leurs confrères de choc parce qu'ils augmentaient le rythme de la production, et l'énigme non levée de la brique brûlante laisse à penser que n'importe quel ouvrier du chantier aurait pû être l'auteur de l'attentat. Mais par un autre côté, le film, et Wajda dans ses entretiens, et ce que nous avons appris sur le stakhanovisme, nous disent que les ouvriers de choc étaient nombreux, que les attentats étaient rares etc... Je ne vois pas très bien, dans le film de Wajda, le rapport entre l'exception et la règle, entre, pour reprendre une distinction de Comolli et Géré, Birkut-*type* (au sens de « plus relevé, plus condensé, plus proche de l'idéal, etc» que les autres) et Birkut-*star*, au sens où on compte les stars sur les doigts d'une main et où un abîme les

sépare du commun des mortel. Qu'est-ce qu'on sait de la réalité du chantier, des autres ouvriers? Ce sont des figurants muets, donc on leur fait tout dire, là encore : qu'ils sont indifférents, ou vaguement menaçants, ou qu'ils s'ennuient (mais où? Dans le réel historique qu'ils figurent, devant la caméra de Burski, ou devant celle de Wajda?).

Je ne dis pas ça, d'ailleurs, pour faire reproche à Wajda de nous apprendre peu de chose sur la réalité du stakhanovisme hors de ses grandes parades, mais pour ceci (c'est en quoi l'article de Daney ne semble fondamentalement juste) : *L'Homme de marbre* est sans doute moins un film sur le stakhanovisme que sur le cinéma, le cinéma de propagande d'hier dans son rapport avec le réel, le cinéma d'aujourd'hui, via le personnage d'Agniezska en tant qu'elle s'acharne à construire de nouvelles images, fût-ce au prix de défaire les images mensongères d'hier. Quantitativement d'abord, ce qui a trait la représentation est très important : le premier film de Burski -« avant qu'il ne change », comme dit perfidement la monteuse-sur la contestation ouvrière quant à la nourriture, le film de Burski assagi « Ils construisent notre bonheur », la très longue séquence du record « Construction d'une star », la première séquence du procès de Birkut, la version censurée de ce procès, sans compter tout ce qui a trait au personnage d'Agnieszka. Et plus encore que d'une interrogation sur le cinéma, le film de Wajda me semble poser la question d'une *morale* du cinéma. Pas seulement : comment ne pas déformer, falsifier, embellir ou noircir le réel historique, mais aussi comment arriver à dire le vrai avec des méthodes qui ne soient pas, elles-mêmes, mensongères. Parce qu'il y a la fin et les moyens : Burski cherche à faire un scoop, il trafique pour cela, et en plus, il travestit la réalité. Agniezska, qui pour Wajda n'est pas le pendant de Burski, mais bien de Birkut (une assoiffée tenace de vérité) cherche, elle, à ramener du réel, dans un premier temps par n'importe quel moyen (effraction, caméra cachée, dissimulation de micro etc), et puis, peu à peu, elle acquiert une sorte de « morale » de son métier. Il est d'ailleurs remarquable que dans *L'Homme de marbre*, les seuls jugements de valeur explicitement formulés ne portent pas sur la réalité historique ou les personnages, mais sur le cinéma : faire un film *vrai* ou *non?* D'où l'importance de la scène avec le père, qui porte presqu'entièrement sur ce point, et précipite la radicalisation d'Agnieszka.

Géré : Par ailleurs, s'il faut absolument faire appel au référent dans sa brutalité, je dirai qu'il me paraît impossible de rabattre sur la Pologne de l'après-guerre ce que fut, dans les conditions de la construction du socialisme dans un seul pays, le stakhanovisme vers 1930 en U.R.S.S.

Il n'y a aucune raison pour que les Polonais aient perçu le stakhanovisme comme autre chose qu'un produit d'importation soviétique; pour que, du même coup, et cette pratique et les images de propagande qu'on a pu en fabriquer aient pu être perçues comme autre chose qu'un artifice menaçant. Dans l'histoire contemporaine de la Pologne, ce qui frappe, immédiatement, c'est la violence et la profondeur du sentiment russophobe dans la population tout entière. La constitution d'un état polonais souverain s'est faite avant tout contre l'Allemagne et contre la Russie : un même sentiment de haine a confondu largement le nazi en tant qu'allemand et le soviétique en tant que russe. Face à ce nationalisme, sans doute foncièrement réactionnaire, le P.C. polonais, au lendemain de la guerre, ne disposait que d'une très faible capacité oppositionnelle. Lui-même n'avait guère d'illusions à se faire : ses principaux dirigeants avaient été liquidés dans les procès de 1938 en U.R.S.S. Le succès des communistes polonais n'a d'autre origine que la très grande modestie de leurs mots d'ordre, à caractère national : « reconstruisons notre pays... donnons à chacun du pain, un logement, ressuscitons la patrie...» Cela explique que les mineurs émigrés dans le Nord de la France et ailleurs aient pu décider de revenir,moins pour construire le socialisme que pour retrouver un pays qui leur ouvrait – provisoirement – les bras, leur offrait du travail et, aussi, était débarrassé de la dictature de l'aristocratie militaire...

Fiction et crédibilité

Rancière : J'éprouve un peu le même sentiment que Narboni. Il me semble qu'on a dit deux choses sur ce film : d'une part qu'il faisait passer le maximum de réalité sur l'histoire du socialisme en général et du stakhanovisme en particulier; d'autre part que c'était un film sur la représentation, sur le stakhanovisme comme grand spectacle. On a donné les deux choses comme équivalentes, l'effet-de-réel révélateur d'un système social et la représentation d'une mise en scène. Or je me demande si elles le sont et en quoi consiste exactement cet effet de réel. Le principe du film, c'est effectivement de dire : on va rappeler des choses qui se sont passées et dont tout le monde dit qu'elles sont passées et n'ont plus d'intérêt; il y a des images et on va en ramener la réalité. Mais ce qui est ramené comme réalité des images, c'est moins la réalité de rapports sociaux que l'abstraction exemplaire d'une mise en scène. C'est le principe de ce film dans le film que constitue l'épisode de Burski. Le cinéaste arrive sur le chantier à la manière d'un démiurge. Je ne sais pas si dans la réalité un petit jeunot de cinéaste pouvait aller voir le secrétaire du Parti et lui dire : on va monter un bon coup tous les deux. Toujours est-il que cet épisode, ce premier film, semble avoir pour fonction d'illustrer un énoncé du genre : « c'est nous qui avons fait ça, c'est Burski, c'est mon double, c'est des gens comme moi Wajda, qui ont fait cette mise en scène ». Aussi la partie est-elle à peu près réduite à trois personnes : le cinéaste-démiurge-manipulateur, l'ouvrier-marionnette qu'il met en scène et le secrétaire du parti qui s'occupe de l'intendance. La réalité du chantier, les rythmes ordinaires du travail, les rapports au travail et les niveaux d'enthousiasme des ouvriers, tout cela n'apparaît pas. Il y a seulement des effets ponctuels qui dénoncent la mise en scène, comme le vieil ouvrier qui montre son bras meurtri. Je pense que l'« émulation socialiste » devait mettre en jeu tout un ensemble de rapports qui disparaissent au profit du schème de la fabrication de l'étoile. D'une part je trouve cela réducteur, d'autre part est-ce que cet épisode en dit plus que les documents présentés par la monteuse, ces films faits à l'époque pour les besoins de la cause et que nous lisons immédiatement comme dénonciation d'une mise en scène? Par rapport à ces documents, ce que nous voyons en plus, ce n'est pas la réalité ouvrière, c'est la sueur et la responsabilité du cinéaste. Cela fait un premier film, un premier effet de réel où l'ascension de l'étoile s'identifie à la mise en scène du cinéaste qui tient les fils de la marionnette. Et puis il y a un autre film où l'effet de réel se déplace du côté du personnage. C'est l'histoire du stakhanoviste comme personnage humain, traitée dans une fiction du genre « chute du héros ».

Je suppose que Wajda l'a composée à partir d'éléments réels. Mais l'important ici, c'est que le poids de réel est placé sur la fiction du personnage et, de ce point de vue, cette réalité humaine ne me semble pas crédible. Le premier film forçait sur la mise en scène du réel, le second force à l'inverse sur la réalité humaine qui traverse la mise en scène politique. Le volontarisme de ce renversement apparaît par exemple dans la bande d'actualités impossible qui nous montre Birkut se moquant du tribunal et surtout dans ses malheurs conjugaux : il me semble étrange que Birkut ne sache pas quand il revient que sa femme l'a quitté. Dans la mise en scène des procès et des déchéances, est-ce qu'il n'était pas essentiel à l'effet de ces abandons qu'on en informe le prisonnier? Dans le film, cette ignorance permet

la séquence du retour à la maison vide, qui humanise le personnage à la mesure de notre attente, parce que nous devinons dès le premier instant qu'elle sera vide, et ce savoir-en-plus que nous avons sur Birkut se trouve transféré comme humanité-en-plus du personnage. C'est l'inversion des ressorts de la dramaturgie, l'inversion du sens de notre attente par rapport à la première partie qui fait l'« évolution » du personnage et donne son efficacité à la fiction. En validant globalement l'effet de réalité produit par le film, je crois qu'on confond deux choses : l'effet de retour du refoulé qui passe surtout dans la représentation de la mise en scène et cet effet d'humanisation du personnage. On donne alors à l'évolution du personnage une crédibilité politique qu'elle n'a pas.

Bonitzer : Là, je crois qu'il faut entrer de façon très fine dans le film. Chacun va défendre son point de vue, l'un va trouver que c'est crédible, l'autre pas et on ne peut pas en sortir. Prenons ce point. Il me semble que le film à ce niveau est construit de façon très subtile. Je suis très content de voir la couverture de ce livre qu'on a amené, qui montre un type en train de montrer ses mains parce que toute la construction du personnage de Birkut est faite sur ses mains et sur le rapport qu'elles entretiennent avec les briques. On a à la fois un élément réel : la force de travail réelle qui est ici décuplée, gavée, forcée (comme ça devait se passer) et en même temps un élément fortement imaginaire ou symbolique.

Et pareillement la brique joue ce même rôle, c'est-à-dire que c'est un élément de représentation spectaculaire considérable et en même temps c'est un élément de la production qui est peut-être l'élément de base de la production. Et à mon avis, c'est très intelligent d'avoir choisi un maçon parce que c'est très fort symboliquement.

Linhart : Oui, il y a tout ce qu'évoque le mot « construire », et la façon dont la propagande jouait sur le mot : « Ils construisent notre bonheur », on « construit » le socialisme, on construit des maisons.

Bonitzer : De ce point de vue ces deux éléments constituent une métonymie tout particulièrement efficace. Et c'est peut-être pourquoi c'est la seule fois dans un film que j'ai vu le processus d'une prise de conscience qui soit à peu près crédible, parce que la contradiction s'imprime dans la chair du sujet d'abord. On voit un type au début qui est tout à fait d'accord (parce qu'on ne voit pas pourquoi il ne le serait pas) pour construire le socialisme, pour en faire plus, pour aller au delà de ses forces, même s'il a des réactions d'exaspération, même de haine envers la caméra qui le poursuit. Finalement, il est tout de même fier de faire ce boulot-là, de devenir un héros de la Pologne, de ce pays socialiste et puis un beau jour il rencontre la contradiction. Mais il ne la rencontre pas de façon abstraite, discursive : on lui passe une brique brûlante. Et à partir de ce moment-là, il commence à se poser des questions. Mais sa chute n'intervient pas à ce moment-là. Simplement il a un copain qui travaille avec lui et à partir du moment où quelque chose lui est entré dedans qu'il a pas réussi à assimiler, un traumatisme, il se trouve que le copain est pris et arrêté. Là, il y a seulement la mise en marche d'une machine, la simple machine de sa propre sincérité, d'une sincérité qui a d'ailleurs toujours caractérisé le personnage. Et c'est ce que dit le dirigeant qu'on interviewe, celui qui est devenu directeur d'un strip-tease, il dit : « il prenait tout à la lettre».

Flottements dans le sous-titrage

Linhart : C'est là que le film est d'une subtilité extraordinaire. Parce qu'à la limite, c'est la police qui avait raison. On voit que



Birkut et son collègue stakhanoviste sont en permanence suivis, et que la police secrète surveille soigneusement le déroulement des « exploits ». Mais c'est que la police, elle, n'est pas si bête : elle ne croit pas tout ce qu'on montre aux actualités, elle ne croit pas que des millions d'ouvriers veulent multiplier la norme par dix. Il faut toute la naïveté de Birkut pour aller aussi joyeux, avec son copain, aux démonstrations stakhanovistes. Il chante, il pense qu'il va être accueilli comme un sauveur sur tous les chantiers, que tout le monde l'aime... Mais en réalité, il y a tout un engrenage qui marche derrière ces grands spectacles, et des gens qui mettent ça en place, qui surveillent, qui mesurent d'une façon bien plus réaliste les oppositions et les tensions. Et quand Birkut reçoit la brique brûlante et s'effondre en hurlant de douleur, il ne comprend pas, mais le flic, lui, a tout de suite compris et crie aussitôt, menaçant : « que personne ne bouge ! » Et qu'est-ce qui se passe alors? Birkut, qui a vécu dans son rêve de bâtisseur d'un socialisme idéal – tout ça, c'est pour le bien de la classe ouvrière, on va construire des maisons pour tout le monde plus vite, peut-être en quinze jours, peut-être en une semaine... – entre brutalement en rapport avec l'aspect contradictoire de la société, le fait que c'est aussi la dictature, le flicage, l'espionnage, qu'il y a des gens, y compris parmi les ouvriers, qui sont contre. Et progressivement, son monde perd son assise. Il n'a plus ses repères politiques, on le sent déconnecté. C'est ce qui explique sa réaction quand, en 1956, après qu'on l'ait sorti de prison, on l'amène en triomphe au meeting, et on lui donne la parole. On voit qu'il ne sait toujours pas très bien où il en est. Et sa réaction est d'ailleurs très belle, surtout dans le texte polonais. Quand on lui dit : « et les erreurs, et les déviations, tu n'en dis rien? » il répond : « ça, c'est déjà votre affaire ». Le sous-titrage lui fait dire : « vous en avez assez parlé » ! Ce n'est pas tout à fait exact. Il dit seulement qu'il laisse ça aux autres. D'une certaine façon, il s'est retiré, il lui manque un certain nombre de repères. En général, d'ailleurs, il me semble que le sous-titrage du film commet l'erreur d'insister, de forcer un certain nombre de points, quitte à faire des contresens volontaires. Evidemment, on peut soutenir qu'il est nécessaire d'expliciter certaines idées à l'intention du public français, mais c'est à mon avis contraire à l'esprit du film de Wajda de traduire d'une façon très brusquée des choses qui sont tout en nuances. Prenez l'exemple du poisson, que les ouvriers du chantier envoient à la figure du contremaître. Le sous-titrage fait expliquer à la projectionniste (à qui Agnieszka demandait pourquoi) : ils protestent parce que c'est du « poisson pourri ». Or elle ne dit pas ça. Elle dit seulement : « si vous n'aviez comme tout repas qu'un petit poisson, vous n'aimeriez peut-être pas ». Il y a peu à manger, c'est tout. Mais il n'est pas

question de poisson pourri, c'est ajouté par le sous-titrage. Cela change le sens. Un chantier où les travailleurs reçoivent comme seule nourriture du poisson pourri, cela vous a un petit air de goulag. Ce n'est pas cela qui est entendu dans le film, mais seulement une atmosphère de privations. Pourquoi exagérer? Ailleurs, on force jusqu'au contresens. Quand Birkut est à Cracovie, où il a retrouvé son ex-femme, le propriétaire du salon de thé lui propose de l'associer à ses affaires et lui dit en substance : « mais atterris, mon vieux, l'époque de l'idéalisme c'est fini, maintenant les gens font du pognon, etc...» Et il ajoute, dans le texte polonais : « moi, par exemple, avant, j'étais un grand directeur et j'avais un pantalon râpé; maintenant je suis à mon compte et j'ai ceci, cela...» Or on traduit en sous-titre : « avant, j'étais un petit bureaucrate...» Cela écrase l'idée que, malgré sa position importante (peut-être directeur de combinat ou quelque chose comme ça) avant 1956, le type n'était pas riche, alors qu'à présent il l'est devenu en faisant du commerce privé. Et c'est dommage parce que Wajda insiste par là sur un certain idéalisme de l'époque, sur le fait qu'être directeur ce n'était pas forcément une façon de s'en mettre plein les poches. Avec « petit fonctionnaire », on perd cette idée.

Bonitzer : C'est une constante dans le film : on montre la coupure moderne, les gens ne croient plus à rien mais ils font des affaires. Donc une espèce de nouvelle dynamique capitaliste qui se greffe sur le socialisme.

Linhart : Encore sur les sous-titres : on met « bureaucratie » là où, dans le texte polonais, il n'est question que de démarches officielles. Toujours cette volonté de forcer la dose, de mettre les points sur les « i ». Je comprends le parti pris de la traduction qui est que le spectateur français ne saisit pas tous les aspects implicites des situations du film, et on espère compenser par ces exagérations ou ces contresens volontaires. Mais il me semble que ce choix est une erreur parce qu'il est contraire à l'esprit du film de Wajda. On aurait beaucoup plus intérêt à garder cette sorte de distance et de nuance dans l'expression de chaque chose, parce qu'il y a une espèce de tendresse rétrospective de Wajda pour cette époque, y compris pour toutes ses absurdités, ses aberrations, ses conneries policières, qu'on ne peut gommer. Une façon de dire : c'est une époque où on y a vraiment cru...

Effets de réalité (bis)

Bonitzer : Oui mais c'est contradictoire, il y a aussi une espèce d'horreur pour cette époque...

Linhart : Il y a les deux points de vue. L'idéalisme, mais aussi l'arrivisme, et toutes les passions humaines que déchaîne ce genre de situation. Et cela nous ramène à l'effet de réalité. Je ne suis pas d'accord quand on dit que le film ne nous montre qu'une mise en scène. Je trouve au contraire qu'on nous montre beaucoup de choses sur le stakhanovisme et sur les ouvriers. Il n'y a pas que la mise en scène. Il y a d'abord la matière première du stakhanovisme, qui est la fabuleuse bonne volonté de Birkut, de l'ouvrier arrivé de sa campagne, et de son avidité de connaissances quand il est là, à minuit, à faire des additions en tirant la langue. C'est indiqué en quelques plans, mais avec force. Et c'est vrai qu'il y a là la matière première de tous ces mouvements d'« oudarniki », d'ouvriers de choc, de stakhanovistes, des premiers plans quinquennaux aussi (Magnitogorsk filmé par Joris Ivens)... Dans le film de Wajda, on le perçoit physiquement. Et on sent en même temps, comme dans plusieurs séquences d'*Enthousiasme-Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov, une espèce de provincialisme, de bricolage généralisé et encore maladroit. Cela prend le contre-pied des images figées de ce type de socialisme, avec grande pompe et organisation parfaite. Au contraire, on le voit ici de l'intérieur comme quelque chose d'assez primitif, pas vraiment au point, bricolé, en grande partie sous-développé. Aussi bien dans l'improvisation générale du chantier que dans les tensions sociales - le fait que tout peut exploser sur une question de nourriture. Dans le fait que les points de vue se retournent vite, que l'ouvrier un peu sarcastique se retrouvera stakhanoviste, que le stakhanoviste se retrouvera opposant – et qu'au fond il n'y a sans doute guère de différence sociale entre le stakhanoviste et celui qui le blesse en lui passant une brique brûlante. On sent l'instabilité de cette classe ouvrière fraîchement formée en de grandes offensives, comme cela s'est passé en Union Soviétique à partir de 1929-30.

Géré : Cette classe ouvrière avait connu un développement propre dans les conditions du capitalisme de l'entre-deux guerres et, de ce fait, avait ses propres traditions de travail, de résistance aux méthodes modernes de production et de luttes revendicatives. Rien à voir avec la nouvelle classe ouvrière soviétique des années trente pour laquelle le stakhanovisme a pu, comme le dit Linhart, correspondre à une sorte de nécessaire hérédité. D'où, d'emblée, la perception du modèle russe comme oppressif... Sans doute le parti communiste polonais change de politique avec la révocation de Gomulka début 49 et la nomination de Rokossovski qui impose les nouveaux modèles de développement, façon soviétique. Seulement est-ce que cela a pu entraîner une croyance dans les images proposées? La classe ouvrière polonaise a été effectivement le fer de lance d'octobre 56 et si finalement Gomulka n'avait pas subi le sort de Rajk ou Slansky c'était bien parce que, lui supprimé, il n'aurait même plus existé d'interlocuteur possible avec l'U.R.S.S. et finalement d'image acceptable d'un pouvoir, d'une direction qui n'était pas radicalement hostile à l'alliance socialiste. On peut être étonné de la discrétion du film sur 1956 et que ces ouvriers ne soient jamais placés qu'en position de masses spectatrices. De même, jamais le débat ne passe entre Birkut et les ouvriers; est-ce qu'il n'y a pas une contradiction trop risquée que le film évite?

Linhart : La question est de savoir s'il y avait une base de masse pour ces régimes de « démocratie populaire » polonais, tchèque ou autres. Évidemment, on peut avoir la thèse selon laquelle c'était la zone d'influence de l'Armée Rouge et qu'il n'y ait eu là-dedans rien d'autre que l'exportation d'un système politique. Ou bien on peut estimer que c'était beaucoup plus complexe et que ces régimes exportés ont quand même trouvé une base de masse quelque part, dans certaines parties de la classe ouvrière et de la population, qui y croyaient vraiment, qui pensaient qu'elles construisaient le socialisme, qu'elles étaient le coeur du pays.

Mais là n'est pas le point qui est soulevé. L'autre question reste : est-ce qu'il n'y a pas, dans le personnage même de Birkut comme dans la façon dont il recrute ses copains, dans la présentation de l'ancien responsable du parti muré dans ses convictions, ou même dans une certaine mesure du père d'Agniezska, la représentation de toute une catégorie de gens qui se sont identifiés à un moment ou à un autre au socialisme stalinien?

Rancière : Le problème est de savoir s'il tient son personnage à bout de bras ou pas.

Bonitzer : Qui tient ce personnage à bout de bras?

Rancière : Wajda, disons, par l'intermédiaire du cinéaste.



La croyance

Géré : L'habileté de Wajda est de constituer une double figure de cinéaste : figure ancienne mais encore présente (Burski), figure moderne (Agniezska), de les critiquer sans les disqualifier, de les mettre à possible distance sans trop les éloigner, en sorte qu'il soit impossible de réduire Wajda lui-même à l'une ou l'autre de ces figures, mais possible de supposer qu'il participe des deux avec le petit supplément de positivité que suppose la critique.

Quand on parle d'indécidabilité, je me demande si on ne confond pas ce qu'il peut y avoir d'indécidable dans le réel que capte un filmage, avec le parti pris d'une fiction d'inscrire des figures indécidables. Cette fiction de type, je dirais néo-classique, fondée sur la croyance, se livre avec le spectateur à un jeu de cache-cache très retors, sollicitant le réel et son imaginaire politique. Le personnage de Birkut ne peut donc être ni complètement un type, parce que bien sûr plus personne ne l'accepterait, ni complètement une star car il perdrait alors et sa valeur d'exemple et ce coefficient de réalité qui conditionne son fonctionnement dans la fiction historique. En fait, il tient à la fois et de l'un et de l'autre, il est cette figure métaphorique privilégiée du mécanisme de la croyance du spectateur : le saint.

La croyance sert de ligne de partage entre tous les personnages du film : certains qui croyaient ne croient plus – le flic –, d'autres qui refusaient de croire finissent par basculer – la monteuse; cette circulation ayant pour axe majeur Birkut qui, meurtri dans tous les sens du terme, quand même n'en démord pas.

De ce point de vue, les deux scènes du procès nous en disent long. On a d'abord une première scène qui nous est présentée comme la bande d'actualités du procès de Witek au cours duquel apparaît Birkut comme témoin à charge et comme accusé. Procès classique. Reconstitution d'une mise en scène dont plus personne aujourd'hui ne songe à nier le caractère mensonger. De cette mauvaise image nous n'apprécions, à ce stade, que la justesse de l'effet de réalité produit par Wajda. Là, Birkut, défait, désemparé, reconnaît les accusations, il a perdu toute raison de lutter. C'est alors que la seconde scène intervient. C'est, nous dit-on, la suite du procès qui vient s'inscrire avec un tel effet de répétition que l'on peut bien parler d'une deuxième version, censurée celle-là et donc immédiatement connotable comme bonne, vraie. De fait, on y voit Birkut, par le seul fait d'un échange de regards avec son ami Witek, une véritable illumination, non pas prendre conscience et renverser son point de vue mais retrouver cette foi qu'il avait momentanément perdue et la retourner contre cette mauvaise image du pouvoir. A cet instant, pour nous spectateurs, la soudaine décharge de vérité correspond à une formidable jouissance. Mais jouissance de quoi? De la déroute du pouvoir? De la joyeuse dissidence du prolétaire? Sans doute, mais il me semble que, seule, cette scène « vraie » ne serait qu'agréable. Elle tire l'essentiel de sa force d'être un double, de revenir sur la première scène. Car elle a pour effet de sauver le mythe de l'image vraie, en soi; de cette image adéquate à son (bon) référent, pure, sitôt qu'elle nous restitue la vérité. Du même coup, c'est la bonne place du spectateur qui est sauvée : le plaisir sans risque d'une honnête croyance. Inscrire la mauvaise image en sous-entendant qu'il suffisait d'aller chercher la bonne c'est tout simplement administrer ce vaccin qui guérit du soupçon qui paralysait le libre exercice de la croyance.

Bonitzer : Il est évident qu'il y a un problème qui est constant dans le film, qui insiste tout le temps : est-ce que le cinéma de notre pays peut être cru encore, est-ce que c'est du cirque pour les gens? Ou est-il capable d'une vérité? Ça c'est vrai. C'est la question dont s'éprend si on veut le personnage de la fille, Agniezska. Mais ce n'est pas: peut-on faire un film vrai? C'est, peut-on faire passer ici, maintenant des informations réelles? Est-ce que oui ou non, quelqu'un est capable de dire certaines choses sur ce qui s'est effectivement passé, dans ce pays?

Narboni : Il y a deux choses : dire le vrai, et comment le dire, par quels moyens? Est-ce que la fin – ne pas falsifier la réalité historique – justifie n'importe quel moyen? Il y a quelques années, on trouvait souvent une phrase de Marx dans les *Cahiers,* sur le fait que ce n'est pas seulement la vérité qui doit être vraie, mais les moyens d'y accéder. Je crois qu'il y a dans le film de Wajda une interrogation incessante là-dessus, sur les deux aspects, du résultat et du processus qui y conduit. .

Linhart : Oui, mais cela a un rapport précis avec l'objet même du film. Il n'est pas indifférent que cela soit entrepris à propos de l'histoire du socialisme et non à propos d'autre chose. Dans le cas de l'histoire du socialisme, il s'est passé un phénomène tout à fait spécifique d'adoration suivie de rejet et d'occultation. Ce n'est quand même pas quelque chose de fréquent. Et on le voit bien, dans le film, par tous les symptômes névrotiques : le musée fermé, la grille qu'on n'ouvre pas. Pendant une époque, on a montré des choses, on les a montées en épingle, répétées sur tous les tons, puis, brusquement, des gens sont tombés dans des trous. On a gommé des photos. Certains sont passés d'une position à une position complètement inverse. Un type de la police secrète, qui n'avait à la bouche que les « complots impérialistes », est devenu directeur d'une boîte de strip-tease : est-ce qu'il réalisait finalement ce qu'il avait toujours été? Quelle part de sincérité et quelle part de comédie y a-t-il dans ces états successifs et si divers? Et puis, après tous ces retournements, ces brouillages, est-ce qu'on peut rouvrir les musées, ressortir toutes ces choses enfouies, et réincorporer les images de cette époque dans une réalité complexe, avec ses nuances? Est-ce qu'on est obligé de rejeter tout en bloc, de tout renier, on ou est-ce qu'on peut analyser? C'est une question très importante, y compris pour nous-mêmes en France : on n'a pas trouvé encore de langage pour parler de cette époque et de ces pays. Il n'y a qu'à voir de quelle façon navrante les mêmes passent de l'apologie cocasse à la haine bornée.

Rancière : Oui, mais justement ici ce n'est pas là-bas. Les ressorts de l'analyse, les effets de représentation et de réalité du film ne peuvent pas être jugés à partir de ce qui se dit ici.

Linhart : Ce n'est pas complètement différent, et ce qui me semble important, c'est que le film de Wajda nous montre comment on peut prendre suffisamment de distance sans tomber dans l'indifférence ou l'aigreur. Car le problème n'est pas de juger les personnages, de les trouver sincères ou pas. Il n'y a pas de morale dans le film. Les personnages sont ce qu'ils doivent être : ils sont portés par des forces sociales.

Bonitzer : Il y a un aspect assez net dans le film, quant aux personnages; au début on a un peu l'impression qu'il y avait des salauds ou des malins, mais en réalité on s'aperçoit à une seconde vision que tous les personnages sont d'une certaine façon entièrement sincères. Ils assument entièrement leur rôle et leur fonction. C'est un point qui rend le film très subtil, en tout cas très dialectique.

Linhart : Oui, il y a une logique qui amène chaque personnage à sa position.

Rancière : Oui, mais il y a au départ la logique massive du metteur en scène : il faut que je fasse un coup et je vais inventer le personnage de Birkut!

Linhart : Est-ce que ça veut dire que c'est un salaud?

Rancière : Le problème n'est pas qu'il soit salaud ou non, mais que ça ne constitue pas une analyse de forces sociales.

L'enquête, la brèche

Linhart : Il me semble que si on analyse la production culturelle de l'époque et la façon dont fonctionnaient les cinéastes, on trouvera effectivement des types mobilisés sur l'idée de promouvoir de grosses opérations, de montrer des records de production spectaculaires. Chacun était sans doute à la recherche de ce type d'exploit, et j'imagine que le film rend à peu près exactement l'atmosphère de compétition à l'intérieur même des media, entre ceux qui voulaient produire ce genre d'images. Certains pouvaient y croire, d'autres vouloir se faire du pognon, d'autres vouloir se faire un nom.... « Ethique », on peut toujours dire « Ethique »... On peut aussi dire qu'il y a une société complètement déboussolée, que la jeunesse a besoin de se situer et qu'il est devenu fondamental pour elle de savoir ce qui s'est effectivement passé.

Agniezska a besoin de savoir ce qu'a fait son père, ce qu'a fait la génération précédente. Il y a aujourd'hui dans les pays de l'Est un regain d'intérêt pour la période stalinienne, une volonté d'explorer l'histoire. Si on dit qu'il s'agit pour Wajda d'une réflexion éthique sur le cinéma, on manque cet aspect des choses, et on laisserait entendre que Wajda dénonce un « mauvais cinéma », un cinéma où l'on met en scène pour truquer la réalité : mettons, grossièrement, Burski en train de fabriquer son stakhanovisme polonais.

Et Wajda montrerait ensuite ce qu'est un vrai cinéma honnête, qui part à la recherche des choses, etc... A mon avis, ce n'est pas cela qu'il y a dans le film. Le cinéma n'est pas indépendant des conditions historiques dans lesquelles se fait la production culturelle. Les modes de contrainte sur la production culturelle se transforment. On assiste dans les pays de l'Est et en Pologne surtout à une deshomogénéisation de la culture. On voit même pénétrer certains modèles américains – dans la conception du cinéma, des enquêtes journalistico-policières, écho du Watergate ou de tel autre aspect de la vie politique américaine (naturellement, il ne faut pas éxagérer la portée pratique de ces références !) : ces influences sont analysées d'une façon extrêmement réaliste dans le film.

Plus généralement, ce qui frappe d'un bout à l'autre du film – et c'est pour cela qu'à mon avis c'est essentiellement un film marxiste – c'est qu'on y découvre, à l'œuvre, des courants sociaux, des forces sociales, les leviers effectifs des transformations culturelles et que, justement, on n'est pas ramené à des jugements moraux. On a l'impression de comprendre pourquoi à tel moment les gens ont été portés à faire les choses de telle façon, et de telle autre façon à un autre moment. Là est l'importance du film de Wajda. Il annonce une façon nouvelle d'aborder la réalité des expériences « socialistes » : on commencera à parler vraiment de l'URSS ou de la Pologne quand on sera capa-

ble d'écouter à la fois Kravchenko, Soljenitsyne, Goudov, Staline, Trotsky, et qu'on reconnaîtra qu'il y a eu dans chacun une part de vérité, de perception de la réalité. Alors, on sera capable de construire une certaine vision synthétique.

Je crois que le film de Wajda ouvre une brèche : La possibilité d'un discours complexe sur l'expérience des pays « socialistes ». Je crois qu'il y en aura d'autres. On peut évidemment évoquer la masse infinie des choses que Wajda ne montre pas. Il est vrai qu'il montre très peu la réalité quotidienne du chantier pour les ouvriers qui ne sont pas stakhanovistes, et les rapports entre les différentes fractions de la classe ouvrière. Mais ce qu'il montre, il le montre d'une façon vraie, en remettant constamment les choses en perspective.

Ce genre de film a des suites. Avec lui, on franchit une étape dans la perception de cette époque historique, et la façon d'en parler. C'est pour cela que c'est, à mon avis, un film fondamental, dont on ne peut louper l'importance.

Narboni : Je suis frappé par le « côté américain ». C'est vrai qu'il y a un mode de recherche et de forçage de la vérité dans le film qui relève pas mal d'une conception journalistique à la « Washington Post » ou d'une conception de l'enquête type « privé » de films noirs (très différente, la pugnacité d'Agniezska, du côté battant de Skolimowski dans ses premiers films *Rysopis, Walkover).* Et là aussi, je crois que ça produit, du point de vue de l'analyse des forces sociales, puisque c'est de cela que nous avons parlé, de drôles d'effets. Je n'ai rien contre les fictions impures, les bouillies de codes et les invraisemblances, mais j'ai peine à croire (c'est-à-dire, tout bêtement, à marcher) à une scène où, pour accéder au dépotoir des idoles déchues, il suffit d'amuser une conservatrice de musée avec un preneur de son, de crocheter une serrure avec une épingle à cheveux et de filmer tranquillement. J'ai peine à croire aussi qu'un ancien membre de la police politique, même reconverti dans le strip-tease, se déballe aussi facilement.

Je crois que c'est seulement si on disjoint l'enquête d'Agniezska, comme course et effort, des résultats mêmes de l'enquête que l'on peut saisir le pourquoi de cette narration compliquée, avec film dans le film, film dans le récit, récit dans le récit etc... Que l'on peut comprendre le personnage d'Agniezska, la drôle de machine qu'elle constitue avec son équipe à ses basques, sa tenue « occidentale », son anorexie (de temps à autre elle consent à croquer une pomme), son sans-foi et ses cigarettes. Et aussi ce filmage qu'elle décrit si bien (caméra à la main, toujours en mouvement, à l'américaine...), mais qui est aussi, pas toujours mais très souvent, celui, survolté, de Wajda, et que je n'apprécie pas beaucoup (il vient moins du cinéma-vérité américain que de Lelouch, très admiré par Wajda, mais le Lelouch des premiers films, pas celui des grands, comme *Un autre homme un autre chance).* C'est le medium lui-même qui emporte la notion de vérité et de modernité : tête chercheuse, mobilité, vélocité etc...

Analyse marxiste des forces sociales
ou trajets moraux ?

Rancière : Je suis très surpris de cette volonté de rendre compte du film dans les termes d'une analyse marxiste de forces sociales. Si le film était cela, il serait plutôt raté. Dire qu'un ouvrier, c'est quelqu'un qui vient de la campagne, qui essaie d'émerger et qu'on essaie d'intégrer dans ce monde nouveau pour lui, c'est le genre d'analyse qui peut satisfaire l'esprit ici, mais ce n'est pas une analyse de forces sociales qui puisse avoir un intérêt là-bas. Je ne crois pas du tout que l'effet politique du film réside dans l'analyse de forces sociales et de leur évolution à travers les itinéraires de personnages. Le policier qui devient gérant d'une boîte de strip-tease, ce n'est pas la représentation d'une force sociale. Sa trajectoire, celle de la femme dont on n'a pas du tout parlé, la fidélité un peu niaise du vieux bureaucrate, etc... représentent des types et des oppositions d'ordre moral, des manières d'oublier ou de ne pas oublier, de se reclasser ou de ne pas se reclasser. C'est d'ailleurs pour cela que l'évolution « humaine » du stakhanoviste et la structure wellesienne du récit me semblent être un peu du trompe-l'oeil, parce que ce qui intéresse d'abord Wajda c'est la manière dont ces gens s'y sont pris pour oublier et que le principal intérêt de Birkut est tout négatif, c'est le fait qu'il ne se reclasse pas. Il y a cela, ces trajets moraux du passé au présent, et dans l'autre sens le problème éthique du rapport présent/passé dans l'itinéraire d'Agniezska d'abord pressée de faire elle aussi son coup et dont le film se défait à mesure que l'autre se fait. L'intérêt du film est je crois dans la mise en scène de ces jeux d'évaluations morales. Le jugement de Linhart me rappelle les discours qu'on tenait en France au moment de l'introduction du brechtisme, par exemple l'article de Barthes sur « Mère Courage aveugle ». On disait à l'époque : voilà des personnages qui sont aveugles et le dramaturge nous montre pourquoi ils agissent ainsi. Il ne s'agit pas de les juger moralement mais de montrer les forces sociales qui se jouent à travers eux. Or si on relit maintenant toutes ces pièces : *Mère Courage, Schweyk, Le Cercle de craie...*, on se rend compte que c'est une plaisanterie. Mère Courage n'est pas du tout aveugle, elle sait très bien à son niveau le rapport de la guerre au profit; ce que Brecht représente dans toutes ces pièces ce n'est pas du tout des forces sociales mais bien des types moraux.

Linhart : Mais c'est contradictoire avec ce que tu dis toi-même, à savoir que les personnages étaient lucides.

Rancière : Non, le problème essentiel n'est pas : lucide ou aveugle, c'est : *type moral ou force sociale.* Ce qu'on disait à l'époque sur les pièces de Brecht, ce que tu dis aujourd'hui sur le film de Wajda, c'est : ils ne nous appellent pas à porter des jugements moraux mais à comprendre le jeu de forces sociales. Moi je pense que ce n'est pas plus vrai de ce film que ça n'est vrai de Mère Courage, indépendamment de tout jugement de valeur sur ces représentations. Je pense que Wajda, comme le Brecht des années 40, donne à juger sur le plan moral beaucoup plus qu'il n'analyse des forces sociales, parce que ces analyses de causalité, c'est toujours tellement évident; ça ne fait que justifier politiquement ce qui s'est passé au nom d'un savoir qu'on a par avance. Et je crois que cela n'intéresse ni Brecht ni Wajda.

Géré : Plus qu'une déontologie du filmage, la préoccupation centrale du film n'est-elle pas plus simplement et plus cyniquement : pour constituer aujourd'hui une fiction historique crédible, quel tribut faut-il payer à la vérité? Quel poids de réel parviendra à faire oublier qu'on est passé par le réalisme socialiste? Car avec le réalisme socialiste, la fiction a gaspillé son crédit de croyance et de plaisir auprès des spectateurs et peut-être même auprès des réalisateurs. Le référent, gavé de mise en scène, était devenu irreprésentable, ne pouvait plus faire image mais seulement effet, trucage. Impossible donc d'y croire. Et cela Wajda l'a compris depuis longtemps en cherchant à surmonter ce handicap historique et esthétique par le recours aux techniques du cinéma direct et le recreusement d'un imaginaire du côté des fictions hollywoodiennes. Je me demande si *L'Homme de marbre* ne peut pas être pris dans une même problématique que *Les*



Agniezska et son père

Trois jours du Condor ou *Les Hommes du Président*, en faisant intervenir bien sûr le décalage, le retard dûs à l'absence de fictions de type classique, à la non-familiarité de la croyance. Naturellement cela implique au niveau du scénario de mettre au point une mécanique plus retorse, cumulative, non linéaire, bref, d'y aller du poids de vérité qui emportera enfin le soupçon et rétablira l'image de marque du cinéaste.

Il est remarquable que les principes de filmage d'Agniezska, s'ils peuvent paraître critiqués avec le personnage, n'en sont pas moins ceux-là mêmes qui commandent à presque tous les films de Wajda.

L'itinéraire du personnage, construit avec beaucoup de soin, est organisé comme une sorte de passion au terme de laquelle il se vérifie qu'il y avait bien une vérité; dispositif téléologique tel que malgré la critique, il est impossible au spectateur de ne pas être constamment de son côté, complices de son désir pour qu'avancent et son film et le film. Cet itinéraire est susceptible d'une lecture symbolique articulée sur l'imaginaire du père. Si la scène avec son père prend, à l'évidence, ce caractère décisif, c'est bien parce qu'Agniezska vient d'entrer dans une période de latence, frappée par la perte de l'instrument de son discours hystérique : la caméra, la machine à filmer l'image du père-Birkut (Daney a raison de révéler l'importance de l'accouplement marmoréen du début du film). Ce qui lui donne à ce moment la force de continuer sa quête, c'est la parole du bon vieux papa réel qui lui fait remarquer - mais c'est aussi une permission - qu'elle peut très bien aller voir Birkut sans le filmer. Le film entre alors dans la phase finale de cette passion, construite sur deux temps. Elle arrive d'abord à l'entrée des chantiers navals de Gdansk, affublée d'un appareil photo muni d'un énorme zoom, grotesque fétiche autour duquel elle a en partie reconstruit son image de jeune-cinéaste-qui-en-veut, et c'est l'échec : le fils de Birkut refuse toute collaboration. Cette image, il lui faut donc s'en défaire, subir la mortification d'être ce misérable sujet qui attend; à cette condition devient possible l'accès au fils et l'alliance symbolique avec lui.

Bonitzer : Je voudrais revenir sur ce qu'a dit Jean tout à l'heure, sur le sujet réel de ce film : à savoir que le film ne parle pas du socialisme en Pologne ni du stakhanovisme, mais de la vérité au cinéma. Brusquement on a l'impression que le problème du stakhanovisme, du socialisme, que ce filmage qui couvre les quatre coins de la Pologne, que toute cette histoire et tous ces personnages c'est un pur masque, un pur simulacre, pour une question purement morale, personnelle, qui est celle de Wajda. Il me semble au contraire que cette question de la vérité du cinéma, elle est entièrement prise dans le problème du rôle qu'a joué le cinéma par rapport au socialisme en Pologne, et très concrètement. Il ne faut pas tenter de séparer le film en deux, car l'itinéraire psychologique d'Agniezska n'importe que dans la mesure de la réalité à quoi elle a affaire. Si on tente de dire le contraire, on commet une réduction fondamentale par rapport au film. En ce qui concerne la question de l'éthique du cinéma, évidemment elle est posée, mais je suis tout à fait d'accord avec Linhart pour dire que ces réactions morales ne

sont pas ce qui détermine en dernière instance le point de vue du film, que ce qui importe c'est de donner une relation logique exacte entre les rôles joués par tous ces personnages qui sont vivants et qui ont donc des relations psychologiques et morales.

Narboni : Je voulais seulement dire qu'au fond, dans *L'Homme de marbre,* on n'est pas si loin, même si les films, leur puissance, leur ancrage historique sont sans commune mesure, des questions de Godard dans *Ici et ailleurs* et *Comment ça va.* Dans ce dernier, le problème était : quelle légende adjoindre à une photo, qui ne l'ensevelisse pas? Ici, c'est un peu, pour Agniezska : quelles images et quels sons adjoindre à une « légende » (celle de Birkut) pour la faire ressurgir? N'oublions pas ce personnage qui vient affirmer, vers la fin du film, en montrant le paysage de Nowa-Huta, qu'il a bien fallu passer par là pour arriver à ça. N'oublions pas la légende du « mal nécessaire »...

Dire que l'accent est mis principalement sur le cinéma ne signifie pas pour autant que de film ne dit rien du socialisme etc. Pas plus que dans *Ici et ailleurs* l'interrogation sur l'image et le son n'escamote les Palestiniens. Et ça ne signifie pas non plus que le problème ne concerne que monsieur Wajda, pas plus qu'il ne concernait le seul individu Godard.

« C'est nôtre pays... »

Bonitzer : Nowa-Huta, c'est un point important surtout par rapport au texte de Fargier, car ça en montre l'aveuglement. Il a l'air de dire que c'est le point de vue de Wajda qui est exprimé là, que le film dédouane le stakhanovisme avec, comme conclusion sous-entendue, quelqu'un qui dit que tout ça était nécessaire. Or, qui dit ça dans le film? C'est le dirigeant varsovien du plus haut niveau qu'a été voir Birkut en 52, qui lui avait dit « je vais m'occuper de tout ça, mon temps est précieux », qui a été dégommé et qui est devenu un vieux shnock un peu gaga et qui croit toujours au stalinisme, qui est un résidu du passé et qui dit, dès que Agniezska fait un geste : «Ah oui vous êtes encore une de ces personnes qui croient que l'émulation socialiste c'était de la farce » et il s'en va. Voilà, c'est ce personnage là. Alors Fargier aurait pu avoir la lucidité de le voir, et que donc ça n'impliquait absolument pas que c'était le point de vue global de l'auteur du film qui est exprimé là.

Narboni : Mais c'est *aussi* le point de vue de Wajda, celui du mixte d'erreurs et de réussites dont on vient : Linhart ne cesse de le dire.

Linhart : Quand il faut refaire fonctionner les institutions, tous les régimes se servent du nationalisme. Dans le cas de la Pologne, c'est exacerbé par une existence nationale intermittente et troublée. L'année ernière est sorti un beau livre de Kazimierz Brandyse : « En Pologne, c'est-à-dire nulle part...» Je trouve qu'il fait très bien écho au film de Wajda. Un intellectuel essaye de reconstituer sa propre histoire et celle de la Pologne, de comprendre ce qui lui est arrivé. Il le fait au magnétophone, pour un sociologue américain, et les allers-retours présent-passé, le morcellement de la mémoire individuelle et collective, donnent au livre une structure comparable à celle du film de Wajda. On ne peut comprendre la similitude que par l'objet même de ces tentatives. Un pays plusieurs fois rayé de la carte et déplacé, lieu de transformations et de mutilations fantastiques - une communauté de trois millions de juifs massacrés. Cette nation malaxée, tronquée, reconstituée, déplacée d'un endroit à un autre, se prête plus que d'autres à cette recherche douloureuse de l'identité qui a pu s'investir dans certaines formes de mystification stalinienne, dans le gomulkisme, à travers Gierek...

Bonitzer : Si je comprends bien ta thèse, Jean, c'est que d'après toi c'est la conclusion que veut faire passer le film en dépit de tout. Mais si on parle de conclusion, il faut parler de la fin et la fin, je suis désolé, ce n'est pas du tout ça. C'est, si on veut, le fantôme de Birkut en la personne de son fils, c'est-à-dire tout de même l'esprit de révolte, qui se rend au lieu même d'où est parti le film. C'est celui dont les gens en place, à savoir le bureaucrate du cinéma qu'on voit tout le temps, se cache et devant qui il va porter la contradistion...

Narboni : Ce n'est pas du tout la peur d'un bureaucrate devant les forces conjuguées de la jeunesse ouvrière et de la jeunesse intellectuelle, c'est un petit chef de la télévision qui cherche à éviter à tout prix une emmerdeuse : « Qu'est-ce qu'elle a encore été chercher...? »

*Linhart :*Pourquoi être allé chercher Birkut à Gdansk, si c'était un truc de réconciliation? C'est précisément une des raisons pour lesquelles la sortie du film a été longuement bloquée en Pologne. On a imposé des coupures à Wajda : dans la version primitive, Agniezska retrouvait la tombe de Birkut au cimetière de Gdansk : le spectateur polonais comprenait immédiatement qu'il avait été tué par la milice lors du soulèvement de 1970, et c'était une contradiction supplémentaire. Ce type qui y avait tellement cru, qui avait tellement avalé de couleuvres, il se faisait finalement tuer par les flics dans une émeute contre l'augmentation des prix de détail. L'image de la tombe a été gommée, mais quand on voit sur l'écran : « Chantiers navals Lénine de Gdansk », tout le monde en Pologne pense qux grèves et aux émeutes de 1970. Si le film s'était achevé sur la vision de triomphalisme industriel de Nowa-Huta, on aurait pu parler de conciliation : on en a bavé, mais tout s'arrange et le résultat en vaut la peine. Mais pas du tout : on va chercher l'héritage de Birkut dans le nord du pays, dans la partie de la classe ouvrière qui s'est soulevée à plusieurs reprises et qui a affronté répressions et massacres. Pas question de passer l'éponge et de verser les « erreurs » au compte pertes et profits.

Géré : C'est bien certain : les notions d'héritage et de généalogie sont centrales dans l'histoire de la Pologne et de la formation du sentiment national polonais contemporain. C'est aussi le cas de tout peuple dont les droits nationaux ont constamment été bafoués et chez qui, de ce fait, les images se comptent une à une parce qu'elles portent le témoignage, la trace de ce qui risque son existence. A travers ces stock-shots d'images vraies ou fausses, permises ou interdites, passe cette question : qui sommes nous? Dans quoi pouvons-nous nous reconnaître, nous retrouver, penser une histoire possible? Aussi : quelle fiction peut encore témoigner pour tout cela? Wajda a l'intelligence d'accorder une place importante à la géographie, à l'opposition forte paysage vide / paysage occupé et bâti. Je ne crois pas que la contradiction la plus importante passe par : Nowa-Huta, c'est beau ou c'est laid ? C'est nécessairement secondaire par rapport à d'autres images, traumatiques : Varsovie rasée par les nazis. Les images de Wajda inscrivent très fort : nous existons encore, et bien sûr le film inscrit le site géographique comme héritage. C'est pourquoi l'alliance finale entre le prolétariat et l'intelligentsia passe nécessairement par les pères, par la généalogie, impliquant que l'héritage doit être repris des mains anciennes pour être porté plus loin. La lutte des pères continue dans et avec les enfants, tout cela filmé d'une façon assez éculée, comme marche nuptiale et triomphale...

Bonitzer : Si elle laisse ouverte les contradictions, elle n'est pas triomphaliste, il faut choisir.

Géré : Les contradictions restent ouvertes, sans doute, encore faut-il mesurer le poids respectif des antagonistes. Or les lendemains chantent sans peine quand les adversaires sont inconsistants. Car ça n'est certainement pas la baudruche de la télé qui peut tenir le coup contre des forces sur-dynamiques d'Agniezska et de Birkut-fils. Personnellement cela me rappelle fâcheusement la montée du prolétariat révolutionnaire, à coups de grand angulaire, à la fin de *La Terre de la grande promesse.*

Linhart : Dans le film, cela ne se présente pas comme un stéréotype triomphaliste : on ne sait pas ce que ça va donner - ni si cela va lui permettre de finir le film ni si elle va vivre avec le fils de Birkut.

Tout est négocié

Narboni : Je me demande si l'importance du film de Wajda et les raisons du triomphe que lui ont fait les Polonais ne tiennent pas au fait qu'il ne leur révèle rien, ne leur apprend rien de nouveau, mais *figure* des choses qu'ils savent depuis longtemps, fût-ce, pour les plus jeunes, par ouï-dire. C'est le seul point sur lequel je ne suis pas d'accord avec Daney quand il parle d'« esthétique du ouf ! » Car une chose est de savoir, une autre, sans commune mesure avec la première, est de convertir ce savoir dans l'élément imaginatif d'une fiction artistique. De l'une à l'autre, il peut se produire des effets incroyablement libérateurs. Je ne crois pas que beaucoup de Polonais ignorent l'importance de la religion dans leur pays, y compris et peut-être surtout dans les couches populaires, les problèmes qu'elle pose et a posés au pouvoir, mais j'imagine l'enthousiasme que peut provoquer le moment où, avant son record, Birkut se signe devant la caméra et oblige le cinéaste affolé à couper et à recommencer sa prise. Je ne crois pas que beaucoup de Polonais aient échappé aux déboires en tous genres avec des despotes bureaucratiques locaux, mais il doit y avoir quelque chose de réjouissant à voir l'angoisse qui étreint le producteur de la télévision à l'idée d'aller trop loin et de perdre sa place.

A mon avis, c'est *l'effet de reconnaissance* qui fonctionne, comme dans les fictions dites de gauche ici, mais infiniment plus fort parce que dans les démocraties occidentales il n'y a pas obligatoirement interdit de principe de la part du pouvoir sur ces effets artistiques de déjà-su, alors qu'à l'Est, il y a interdit.

Aussi, je crois qu'il y a dans le film deux niveaux, correspondant d'ailleurs bien à la structure du récit dans le récit : celui de l'enquête, et un autre, celui de ce que ramène l'enquête. Le pouvoir et la censure en Pologne, en empêchant pendant dix ans que l'enquête se fasse (le film de Wajda), ont par-là même interdit, bien entendu, qu'elle ramène quoi que ce soit. Aujourd'hui que le film s'est fait, l'important est qu'il ait pu se faire, qu'il dise oui à la mémoire et au refus de s'écraser devant l'institutionnalisation de l'amnésie, pas tellement, pour moi, dans la richesse de la moisson. Et je ne peux pas m'empêcher de penser que Wajda le sait et que son film l'inscrit constamment. C'est cela qui provoque ma gêne devant la discordance, à mon avis inévitable si ce qui précède est fondé, entre les roulements de tambour qui entourent l'entreprise d'Agniezska: «attention, c'est très difficile et risqué, presqu'impossible...», « vous allez voir ce que vous allez voir» etc, et ce que réellement et ensuite, on voit et qu'elle obtient sans trop de difficultés.

Bonitzer : A propos du pouvoir et de la censure, il y a une scène tout à fait fondamentale filmée en très gros plan, dont on peut dire qu'elle fait vraiment sens et qui connote à mon avis, toute la dynamique du film; c'est ce dialogue entre Birkut et le dirigeant, à moins que ce ne soit le flic du parti. Ça résume tout le débat du film. Le responsable lui dit : il y a quelque chose que tu dois savoir : il ne faut pas que tu croies que tu puisses toi-même résoudre ton problème, il faut que tu aies confiance dans les organismes dirigeants, que tu remettes cette question au Parti, que tu fasses confiance au Parti, à la justice populaire et toutes ces généralités, et surtout que tu ne croies pas que tu puisses résoudre tous ces problèmes tout seul. Toute la démarche de Birkut est d'incarner l'inverse. Il me semble qu'on peut créditer le film d'un point de vue qui est d'aller dans le sens de cette démarche. Je crois qu'on peut dire sans trop forcer la dose que Bikurt est un personnage positif et qui incarne un certain esprit dans un certain type de contradictions. Là-dessus le film ne flanche jamais, ne laisse jamais une quelconque réconciliation entre les dirigeants et ceux qui se sont fait avoir, pour dire à la fin : nous sommes tous bien gentils et tout ça c'est dépassé. Le film ne dit jamais ça.

Linhart : Que nous en soyons à analyser ce film avec cette précision, cette méticulosité, cela tient à la façon même dont il a été fait. La contrainte politique, la censure, et la résistance à laquelle il se heurte, finit par donner des oeuvres à mon avis beaucoup plus limpides, plus belles et plus profondes qu'un système apparent de licence dans l'expression. Les mots et les images prennent une force bien plus grande. Tout est pesé. Pour le spectateur polonais, une telle tension produit un énorme choc émotif. Chaque image, chaque intention, chaque regard appuyé de tel ou tel personnage, sont perçus comme une référence à des tas de choses cachées, mais pourtant connues. Evidemment, Wajda ne se met pas en marge du système, il se bat pour que son film puisse être projeté en Pologne. Et, visiblement, tout est négocié dans le film. Chaque plan. Bien des choses ont été refaites, ou interdites. Le Comité Central l'a visionné. Et tout cela aboutit à une ascèse extraordinaire dans la puissance d'expression. Cette capacité d'évoquer la répression simplement par une pièce nue, et une fonctionnaire qui coche des listes de noms. Pour nous, c'est indifférent, elle pourrait aussi bien tricoter. Mais pour le public polonais, c'est immédiatement évocateur : on comprend tout de suite ce que cela veut dire pour chaque famille, qu'il y ait un trait en face d'un nom. Nous avons du mal à imaginer la communion émotive à laquelle le film a donné lieu en Pologne : on a vu des queues immenses. C'est un film qui, en trois heures et demie, brasse une masse énorme de souvenirs et d'allusions, toute une époque de la conscience collective, mais aussi de l'inconscient collectif, des peurs, des souffrancs, des choses refoulées. C'est nécessairement moins intense pour le spectateur français, mais je pense qu'on le perçoit par une rigueur, une exactitude dans l'expression et l'allusion, qui ont quelque chose d'universel.

Rancière : Je suis d'accord, mais je crois que c'est autre chose que ce que tu disais tout à l'heure : que c'est une affaire d'analyse des forces sociales.

Linhart : C'est peut-être que je mets sous « analyse des forces sociales » quelque chose de moins schématique que ce que tu me prêtes.

Géré : Dans ce film, le travail de scénario est tellement impressionnant qu'il est bon d'insister sur la place qu'occupe, diégétiquement, la scène avec le père. L'articulation majeure du film c'est le système de symétries, de renvois, de circulation de deux générations, circulation toujours plus ou moins métapho-

rique. Logiquement, la résolution de tout ce qui s'était noué est déporté vers la fin du film au moment où, réellement, se rencontrent, dans leur rapport d'hérédité, les deux générations; Agniezska et son père. Alors, le père réel investit l'image de Birkut, du père en images : « Si, dit-il on faisait un film sur moi etc...».

Il faut, ensuite, se demander – la question portant alors sur l'arbitraire du scénario – pourquoi Agniezska reçoit la parole paternelle, c'est-à-dire pour quelle raison obéit-elle à ce « lève-toi et marche! »? Eh bien, c'est que le personnage obéit à la logique de la quête de vérité : l'errance, ponctuée d'épreuves, tend vers la rencontre finale qui dévoile le sens et indique la bonne voie. L'erreur, nécessaire cependant, consistait à chercher l'image de Birkut et non Birkut lui-même. La parole du père permet donc à la recherche d'Agniezska de prendre corps dans le réel. L'union avec le fils de Birkut aura donc, pour nous spectateurs, capitalisé l'ensemble des inscriptions fictionnelles, aura hérité les strates d'une histoire complexe, lourde à porter, mais portable toujours plus en avant dans cette dernière « bonne » image arrimée à un bon sens de l'Histoire, quand même.

Narboni : C'est au moment de cette scène, décisive, entre Agniezska et son père que j'ai compris, formulé par lui, le tour de force du film, et la raison de sa construction : pourquoi diable n'a-t-elle pas eu l'idée, qu'aurait eue la plus médiocre diplômée d'une école de cinéma, d'aller voir, ou de chercher Birkut *en personne?* Bien sûr, chaque fois qu'Agniezska rencontre un de ceux qui l'ont connu, il y a une brève interrogation sur ce qu'il est devenu, mais je la perçois un peu comme une clause de style, parce que jamais on n'a l'impression qu'Agniezska cherche vraiment à savoir où il est, ce qui est quand même étonnant de la part de quelqu'un d'aussi pugnace. Le film diffère indéfiniment le moment d'une arrivée possible de Birkut en tant que sujet de la fiction, et non pas seulement comme *objet* du récit et des films des autres. Il y a comme un impossible de la rencontre entre la cinéaste et Birkut, qui me paraît éluder une difficulté : celle de faire dire à Birkut, *directement,* ce que lui, aujourd'hui, pense de tout ce qui est arrivé, à lui et aux autres. On me dit que c'est impossible parce que Birkut est mort, mais c'est une réponse du type : votre fille est muette parce qu'elle ne parle pas. Birkut, c'est le *rosebud* de la fiction, et au moment où on croit qu'on va lui mettre la main dessus, hop ça saute une génération, on arrive au fils et le film se termine avant qu'il ait pu dire quoi que ce soit non plus. La ruse du film, c'est de donner l'impression que l'enquête ramène des choses fabuleuses en insistant sur la *poursuite* et la *sauvegarde* de l'enquête comme difficile, sans cesse en péril, menacée, etc...

Bonitzer : Tu as mal vu le film parce que dès le début elle le cherche. J'ai revu le film en pensant précisément à l'objection que tu allais faire. Depuis le début, elle le recherche et les gens qu'elle voit sont des pistes, dont elle espère qu'elles vont lui indiquer où elle va pouvoir trouver Birkut, qui a disparu. Et, finalement, lorsqu'elle accède à la possibilité directe de voir Birkut, c'est simplment qu'elle vient de se rendre compte d'un petit détail contingent : c'est qu'elle cherchait son fils comme s'appelant Birkut, alors qu'elle comprend dans une espèce de demi-sommeil, tout à la fin, qu'en réalité il doit être inscrit sur l'état civil sous le nom de : Tomshik.

Birkut est-il mort? Oui

Linhart : C'est au centre du film. Birkut est forcément mort, parce qu'autrement il aurait une position politique – d'adhésion finale ou de révolte. Mais précisément la négociation du film, sa complexité, son ouverture sur l'avenir font qu'il n'y a pas d'héritage fixe de Birkut. Personne qui puisse dire : aujourd'hui, Birkut, c'est moi – même son fils. Non, il est mort.

Narboni : Oui, Birkut est *forcément* mort : le scénario l'exige. Il y a à mon avis une difficulté que le film escamote.

Bonitzer : C'est le mot que je voulais te faire sortir.

Narboni : Merci, professeur Lacan!

Bonitzer : Évidemment ça n'était pas la peine que le film passe son temps à expliquer que ça pose certains problèmes de faire passer quelque chose dans un film, dans un pays où justement les instances administratives sont souveraines en matière de censure! On peut toujours taxer quelqu'un de n'avoir pas dit *toute* la vérité...

Rancière : Je ne sais pas si l'argument de la censure est le seul, j'ai l'impression qu'il est dans la logique du film qu'il n'apparaisse pas. Le film dit deux choses : d'une part, qu'il faut s'intéresser aux gens en eux-mêmes, mais aussi que ce réel ce n'est pas du gibier pour jeune cinéaste arriviste.

Linhart : J'aimerais faire une remarque qui, pour ma part, sera la dernière. Je disais tout à l'heure qu'un système très dur de censure et de tension sociale dans la production culturelle, comme c'est le cas dans les pays de l'Est, finit par produire une sorte d'ascèse et de finesse extrême des évocations. Mais il me semble, au fond, qu'il y a là comme un ressort universel de la vérité de toute oeuvre forte; là où n'existe pas un système de censure institutionnelle, ce sont d'autres modes de censure qui sont à l'oeuvre et, en définitive, il y a toujours un choix à faire entre ce qui ne peut être entendu et ce qui peut être entendu – ou entendu à demi-mot. Une oeuvre vraiment forte, c'est celle qui arrive à trouver son chemin entre les différents possibles, qui élimine tout ce qui peut brouiller et parasiter le sens, et qui parvient à faire une percée sur quelque chose d'essentiel que tout concourait à refouler. Et cela, au fond, n'est pas plus facile dans notre système occidental de production culturelle que dans d'autres. Quelque chose de fort se produit quand une expérience vraiment forte parvient à jaillir, qui communique avec celle, jusque-là enfouie, de beaucoup de gens.



Hélène Surgère (en haut),

Emmanuel Lemoine et Martine Simonet (en bas) dans *Les Belles manières* de Jean-Claude Guiguet

JEAN-CLAUDE GUIGUET

INTIMITÉS
(LES BELLES MANIÈRES)

PAR YANN LARDEAU

Si *Les Belles manières* de Jean-Claude Guiguet nous importe, c'est que ce film, en soi et au delà, annonce un authentique cinéaste. J'entends ici par cinéaste un auteur qui a un objet propre, si certain qu'il y donne le meilleur de lui-même, une rigueur d'écriture correspondante, toute bressonienne. Eu égard à ceci, peu importent les défaillances qu'on repèrera ici et là dans le film.

Camille (Emmanuel Lemoine), d'origine ouvrière, après de multiples expériences de travail (maçon, veilleur de nuit, etc...) échoue à Paris comme domestique d'une dame, Hélène Courtray (Hélène Surgère), bourgeoise divorcée qui l'a embauché pour s'occuper de son fils, lequel vit reclus depuis plusieurs années dans sa chambre. L'évolution de la relation qui s'instaure ainsi entre Camille et Hélène, jusqu'à sa consumation finale, constitue la trame du film. Plus précisément, *Les Belles manières,* par ce corps à corps du vulgaire et du bourgeois en un espace unique (la domesticité d'un appartement), n'a pas pour objet de dénoncer la façade hypocrite, «les dessous pas beaux » de la bourgeoisie, ainsi que le voudrait une morale puritaine ou bigote (tel Altman), mais, à travers l'inventaire quasi ethnographique de leurs procédures, de montrer comment les « belles manières » (la « bonne éducation », le « savoir-vivre », la « délicatesse », le « style » ou la « considération » – l'ensemble des signes matériels, vestimentaires, gestuels ou verbaux qui classent la bourgeoisie et la distinguent du commun), barrent et nivèlent, (cf. Goblot « La Barrière et le niveau », P.U.F.)

Un tel sujet, où il est question d'abord de l'inégalité sociale, est aisément rabattable sur l'opposition manichéenne du Capital et du Travail (et le film lui-même n'échappe pas à cette tentation) : c'est le risque du film que de s'y trouver réduit, mais c'est aussi son audace que de s'y risquer. Simultanément, il repose la question : qu'est-ce qu'un corps ouvrier et qu'est-ce qu'un corps bourgeois, au cinéma? Comment les représenter? Mais en indexant cette question sur la tradition représentative, la mémoire mythologique de tout un pan du cinéma français (je pense à des cinéastes comme Grémillon et Becker) pour qui les enjeux de classe, les antagonismes sociaux pouvaient conjointement être sujets de récits passionnés, émouvants de par leur forme mélodramatique. Le film de Jean-Claude Guiguet en appelle autant à la mémoire du cinéma (aussi à Sirk et Mizoguchi) qu'à un référent social.

Les belles manières ne sont pas repérables en soi, mais en tant qu'elles impliquent dans leur champ propre, pour s'en démarquer, un spectateur, un sujet extérieur; elles se distinguent de par son exclusion. Camille est ici cette tache dans le tableau. Ceci dit, les belles manières étant par principe ostentatoires, on voit mal comment le cinéma pourrait les dénoncer autrement qu'en y participant et en en reconduisant le principe (la distinction), leur redoublement en abyme : affichage critique foncièrement complice dans sa volonté d'en lever le masque : puisque fondamentalement il n'y a rien derrière le masque, l'entreprise n'aboutirait qu'à en masquer l'opérationnalité. Où Guiguet réussit à les cerner à l'oeuvre, c'est à en faire abstraction de sorte qu'elles reviennent d'elles-mêmes comme ce qui cadre impérativement une relation singulièrement érotique de Camille à Hélène Courtray. C'est à topographier l'intimité de cet inceste, impossible en raison même de sa procuration, qu'excelle Guiguet : il est essentiellement un cinéaste des *intimités.*

En tant que l'intimité est ce qui *« sépare la scène intime du lieu de l'interdit »* (L. Murard et P. Zylberman, «Le Petit travailleur infatigable», Recherches N° 25) et aue la fin dernière de l'habitat, comme des belles manières vis-à-vis de l'extérieur, est de domestiquer cet interdit, d'aménager spatialement, dans la hiérarchie des pièces, dans la proximité des corps, l'inceste pour l'interdire, Guiguet ne filme que cette scène intime, ce *«tête-à-tête dans un paysage »*. De là, la puissance érotique de ses cadres : comme ce qui dans les aveux et les ouvertures des confidences doit être tu et comme ce qui en structure, à la fin et au prix de ce silence, les modalités : des corps qui ne sont proches que pour éviter leur promiscuité, qui ne se parlent que pour s'isoler dans le champ et que leur rapprochement ne confronte qu'à leur distance et à leur solitude incompressible. Que ces corps viennent à occuper un même lieu en des temps différents (comme de jouer au piano) ou qu'ils soient simultanément dans une situation identique mais dans des lieux différents (Camille pleurant dans son lit et Hélène voluptueusement allongée sur le sien), ces convergences ne les opposent que plus radicalement. Cela vaut autant pour les rapports de Camille avec Hélène Courtray que pour ceux qu'il a avec le fils de celle-ci. Mais en tant que les premiers passent par l'exclusion du fils, sa *mise au secret* dans sa chambre, et que Camille officie auprès de lui à la place de sa mère et en son nom, il ne peut y avoir entre eux que le rapport négatif d'une spécularité, comme l'indique la scénographie de la première rencontre : Camille n'est la figure idéale du fils que par sa réclusion hors du champ – pour lui comme pour sa mère –, le fils ne peut occuper l'image que par la mise hors-champ de Camille – à l'instar de sa mère –, et leur réunion dans le même plan ne met en avant que ce qui l'excède : leur *incompréhension* fondamentale.

Si nous n'avons pas affaire ici à une psychologie sociale des moeurs de la bourgeoisie, c'est que la mère et le fils s'affrontent à un même niveau, et sur ce terrain la participation de Camille se limite à faire la navette entre deux photos, celle de la mère dans la chambre du fils, celle du fils dans la salle de bains de la mère. Cette barre du désir ramène Camille à sa pure dimension de *moyen,* instrument de communication appelé à réduire les séparations, donc à se mouvoir partout pour se buter à chaque porte, au seuil de toute pièce, soit là où ça communique en séparant (quand Hélène Courtray rompt avec son amant, elle ferme la porte: ainsi Camille peut écouter, puisque les protagonistes ne le voient pas et que lui ne voit pas ce qu'il entend). De même, Camille est confronté pour la première fois à Hélène sur son palier. Quand celle-ci apparaît, somptueuse et altière, resplendissante de son attente et de son *maintien,* Camille nous tourne le dos et s'efface à l'ombre du rayonnement de ce virage. Sur le pas de cette porte, Camille nous cache le corps d'Hélène : pour entrer chez les Courtray, il lui a d'abord fallu prendre la place de cette porte. La visite de l'appartement qui suit confirme cette réduction : l'appartement prolonge le corps d'Hélène Courtray, il nous donne sa mesure, très précisément il cadre le personnage : tout cadrage fragmentaire de ce plan d'ensemble ne donne accès qu'à une partie de ce corps ; ce fragment ne peut prétendre à la possession intégrale de ce corps. Camille a pour tout bagage son corps marqué des cicatrices de ses péripéties et un sac en bandoulière : *il tient entièrement dans le cadre d'une porte.* Ce *plan moyen* définit exactement sa position dans *l'intérieur* d'Hélène Courtray et ce qui l'en sépare, fût-ce dans la cordialité d'un tête-à-tête ou d'un petit déjeuner. C'est que, pas davantage, Hélène Courtray ne peut descendre à son niveau.

Après avoir déposé un bouquet de soucis sur un meuble pour le retour de la maîtresse de maison, Camille met le feu à l'appartement. Cette révolte soudaine et imprévisible – malgré les allusions antérieures au feu ici trop discrètes –, reste ambivalente dans son principe. Si, en détruisant l'environnement qui l'écrase, Camille retrouve sa dimension propre – celle qui dans la rue lui a permis de retrouver sa soeur prostituée (Martine Simonet) et de s'entendre à nouveau dans la complicité des silences et des souvenirs, des demi-mots et des souvenirs d'enfance –, l'un des effets de la destruction de l'appartement est aussi, par l'humiliation de la vengeance, de ramener Hélène Courtray à la dimension de Camille. La violence de l'acte est alors celle, désespérée, d'un déchaînement du désir, renvoyant explicitement là aux métaphores du feu, mais la logique propre d'un tel acte se passe d'une détermination sociale.

La maîtrise de Jean-Claude Guiguet est totale quand il filme la passion et le conflit de l'intimité, du dedans, et qu'il la laisse progressivement envahir l'écran. (En témoigne encore la rare intensité de l'agression homosexuelle dans la prison : elle fait moins violence à sa victime qu'aux chaînes de l'intimité qui privaient Camille, en les lui exposant, des profondeurs de l'intime). Comme Biette, Guiguet a la précision et la discrétion du style classique. Il perd quelque peu cette rigueur d'écriture dès qu'il tente de passer à un point de vue extérieur, quand, dans la séquence du juge, il substitue à l'émotion de la narration le métalangage d'un commentaire juridico-politique. Ses *Belles manières* cadre le désir et c'est dans ce cadre qu'il règne, comme il y capte et retient notre regard.

Y.L.

ENTRETIEN AVEC JEAN-CLAUDE GUIGUET

Cahiers. *Comment as-tu écrit le scénario? Est-ce une impulsion ou une idée qui t'a guidé?*

Jean-Claude Guiguet. C'est difficile d'expliquer cela. Il y a eu toutes sortes d'impulsions et de désirs, avec des essais, des repentirs, des espoirs, des découragements aussi. Disons, pour simplifier, que ma première idée, c'était d'écrire un rôle pour Hélène Surgère. Je l'avais vue sur le tournage de *Femmes femmes* – j'étais assistant de Vecchiali – et j'étais fasciné par le travail de cette actrice. J'aurais bien voulu laisser toutes mes tâches pour me contenter de rester là à la contempler. J'ai donc rédigé un canevas du scénario actuel, à cette différence près : elle n'engageait pas un garçon mais une fille. Tout cela n'était pas satisfaisant. Ça restait pauvre et faible. Seul le personnage que je voulais voir exister à travers Surgère tenait à peu près debout. Je me disais : même si c'est pas terrible, l'actrice va transfigurer tout cela. J'étais vraiment mal parti!

C'est alors que j'ai fait la connaissance d'Emmanuel Lemoine. Ce fut une rencontre décisive. J'ai appris à le connaître, au delà de sa séduction immédiate, et je l'ai imaginé peu à peu en face d'Hélène Surgère. J'avais en moi l'étincelle qui manquait. Très vite, j'ai écrit l'essentiel des scènes, organisé une intrigue et surtout, avant tout, cherché une méthode pour ordonner et discipliner toutes ces pulsions éparpillées. La méthode, c'est la géométrie cachée qui arpente le scénario. Cette méthode installe deux idées face à face : une image de la bourgeoisie confrontée au visage, au corps, à la réalité de quelqu'un qui n'appartient pas à ce monde-là. A partir de ces deux êtres différents j'ai raconté une histoire qui pourrait vraisemblablement arriver...

C'est bien délicat à expliquer, cette fabrication d'un scénario, parce que tout cela relève beaucoup plus d'une impulsion initiale, d'une série d'impressions et de sensations personnelles, intimes, que d'une décision raisonnable. Ça m'oblige à faire la synthèse d'un travail et d'une concentration d'ordre privé, à refaire un chemin parcouru à tâtons, à me souvenir après coup des portes où j'ai frappé et qui ne donnaient sur rien pour retrouver celles que j'ai heurtées sans le savoir et qui se sont ouvertes.

Cahiers. *A partir de ton idée de départ, tu as pensé le film en termes d'écriture, de personnages, de romanesque?*

J.-C. Guiguet. En termes de... Je ne comprends pas bien la question.

Cahiers. *Je suis étonné que tu sois parti, comme ça, de deux idées. Il fallait bien leur donner un corps, une forme.*

J.-C. Guiguet. Je me suis sans doute mal expliqué. Ces deux idées, qui peuvent être abstraites, ne sont pas le point de départ de mon travail. Si la chair et la matière vivante du film étaient le ciment d'une construction, ces idées-là en seraient les tiges de fer devenues invisibles à la fin des travaux. Les rapports de pouvoir qu'entretient avec nous tous le régime libéral d'aujourd'hui me troublent, parce que je les perçois comme une séduction dangereuse, la séduction étant la partie la plus redoutable, quelque chose comme le baume du mal. J'ai pensé qu'à partir de ces impressions personnelles, très quotidiennes, il y avait peut-être le sujet d'un film. J'ai travaillé l'histoire de ce scénario à la première personne du singulier, sans faire intervenir tout le savoir vraisemblablement accumulé quelque part sur la question. Dès que les personnages ont eu leur visage définitif – Hélène Surgère et Emmanuel Lemoine – c'est eux qui m'ont aidé et guidé. Je n'avais pas besoin de beaucoup d'imagination pour faire progresser l'intrigue; la réalité concrète poussait d'elle-même le cours des choses. J'avais une actrice et un non-acteur. Il était facile d'imaginer entre eux les différents moments du film. Deux visages, deux classes sociales, deux corps absolument opposés face à face, c'était un risque à prendre mais l'enjeu en valait la peine. La réussite du film passait par une inconnue : à quoi ressemblait sur l'écran le rapport singulier de ces deux êtres? Le scénario pouvait être réussi, il restait théorique, et son passage à l'écran pouvait aussi rester désespérément à ce stade, ce qui est vraiment le degré zéro du cinéma. Pour moi, le tournage a été une phase primordiale; il fallait s'approcher du réel le plus concret, de la matière la plus vivante, trouver la forme qui traduise le mieux et au plus juste ce réel-là. Quand j'ai écrit l'histoire, je ne savais pas encore quelle serait exactement sa traduction visible à l'écran.

C'est extraordinaire ce tournage, quand tous les éléments concrets sont là, devant vous, et qu'ils ne demandent qu'à vivre. Et ensuite, il y a le mystère de la projection qui va dévoiler ou au contraire refuse de dévoiler les rapports vivants qu'on a essayé de mettre en place... C'est un tourment qui ne s'explique pas et que l'on n'oublie pas.

Cahiers. *Tu as dit que l'enjeu du film était un risque à prendre. Ça t'attirait, le risque, c'était stimulant?*

J.-C. Guiguet. Ça ne m'intéressait pas de filmer des certitudes, de faire la promotion des idées reçues, d'animer l'écran avec des choses attendues. Parfois, par jeu, je mettais côte à côte un portrait d'Hélène et un portrait d'Emmanuel, c'est incroyable tout ce qu'ils me racontaient; je sentais combien ces deux visages animés, parcourus par leur énergie respective, allaient enrichir la substance du film en lui donnant une réalité neuve, singulière, absolument libre, immaîtrisable. Je souhaitais que la matérialisation du scénario mette en échec sa clarté, et si possible qu'elle le contredise. On m'a trop répété que ce scénario était intéressant pour que je n'en sois pas alarmé. C'était le signe évident qu'il y avait un piège à le tourner tel quel. J'ai donc utilisé la mise en scène non pas comme une illustration de ce qui était écrit, mais bien plutôt comme une mise à l'épreuve, une sorte de test d'endurance. J'ai remarqué que les a priori et les complaisances envers soi contenus dans l'écriture du scénario ne tenaient pas le coup dans le passage à l'acte. Je les ai rejetés comme des séductions trop faciles, chaque fois que j'en ai eu la force.

Cahiers. *Le fait qu'Hélène Surgère soit une actrice et qu'Emmanuel Lemoine soit au contraire complètement en dehors du monde du cinéma a dû favoriser l'étrangeté du projet.*

J.-C. Guiguet. Absolument. Il y avait déjà entre eux une différence qui coïncidait avec celle de l'histoire. Il était plein d'ignorance sur le métier d'acteur et intimidé à la pensée d'être obligé d'interpréter ce rôle en face d'une actrice, c'est-à-dire pour lui quelqu'un d'irréel, d'inaccessible en tout cas, parce que tellement loin de ses préoccupations. Je ne crois pas d'ailleurs qu'elle ait été de son côté davantage rassurée, bien que cela ne s'exprimât jamais clairement.

Il y avait en face d'elle un être ignorant les artifices du métier d'acteur, quelqu'un d'absolument transparent, sans masque ; je suppose que c'est aussi difficile que d'être obligé de se comporter en face d'un animal ou d'un enfant. Je crois qu'Hélène Surgère était inquiète de cela et cette inquiétude s'exprimait par des voies détournées. A mesure que le tournage approchait, elle me faisait part de ses réticences à jouer ce rôle parce qu'elle détestait trop son personnage. Elle m'a dit, la veille du premier jour de tournage, que je m'étais trompé, que j'avais fait, en la prenant, une erreur de distribution ! C'était réconfortant...

Cahiers. *C'est pourtant un très beau rôle; qu'est-ce qui la gênait tellement?*

J.-C. Guiguet. Je crois qu'elle a senti très vite le poison derrière la séduction de ce personnage. Elle répétait au début : « Je la déteste, je la hais, cette femme ! ». Ça m'a chiffonné parce qu'il n'en était pas du tout ainsi dans mon esprit. Cette réaction de l'actrice m'alarmait au point que j'ai décidé d'arrondir les angles du caractère et de la stratégie du personnage. Moi, elle me séduit complètement, cette femme. Elle est et doit être irrésistible : éclatante et



Emmanuel Lemoine

fourbe à la fois. Je ne voulais pas qu'elle passe pour un démon, en tout cas pas d'une manière évidente.

Tout le sujet du film tient dans l'invisibilité d'un danger : ce charme, cette délicatesse d'épiderme, cette élégance des gestes, cette distinction d'accent, tout ce cortège de séductions est là pour distraire l'attention et anesthésier les réflexes de défense... Dans les scènes où émergeaient, dans le dialogue, l'amorce d'une traîtrise, ou les symptômes d'une attention plus suspecte que réelle, notamment dans les scènes où elle interroge Camille sur son passé, j'ai infléchi le décor, la lumière, le cadre ou le choix de l'objectif pour neutraliser les effets destructeurs – réels ou imaginaires – qui ressortaient du comportement du personnage tels que l'actrice les avait perçus. Finalement, c'est encore une chose qui a profité au film. Plus j'avançais dans le portrait d'Hélène, plus elle m'attachait. C'est comme si j'avais cherché à la défendre contre l'attitude de l'actrice qui voulait la rejeter. Il y a même des moments où elle m'émeut beaucoup : cette lucidité qui se croit ample et qui n'est qu'étroite, ces certitudes que le moindre contact avec le réel désarçonnent, regardez la scène avec le juge d'instruction, c'est troublant ces regards de Surgère qui vont à gauche, à droite, ces yeux qui voudraient comprendre et qui ne comprennent plus rien. Ça fonctionne bien, ça. Il y a des choses, que je regrette d'avoir ratées, que j'aurais voulu refaire si les moyens me l'avaient permis, mais ça c'est bien je crois.

Cahiers. *La situation objective la met dans une position de bourgeoise libérale. Elle est dans la peau de l'aide sociale. Elle sort du registre où on l'a vue jusque-là, dans la première partie, dans le rôle trouble et romanesque de la fiction. Brusquement, elle est en face du réel. A ce propos, pourquoi faut-il que dans le romanesque, il y ait souvent un personnage neuf, qui n'a pas encore reçu l'habit de l'acteur, ou l'habit du drame? Pourquoi faut-il un personnage comme celui de Camille pour que le rituel romanesque s'effectue? Pourquoi l'écriture romanesque est-elle la plus forte quand un corps populaire comme celui de Camille dans* Les Belles manières, *c'est-à-dire un corps non cinématographique, qui n'a pas encore reçu le baptême de la fiction, fait son entrée dans le champ du cinéma?*

J.-C. Guiguet. Je crois que dans la notion de romanesque il y a tout le poids des conventions qui dissimule la réalité



Hélène Surgère

en la recouvrant. Autrefois, dans le cinéma, les personnages secondaires qui incarnaient si bien les petits métiers, tous ces gens qui composaient le fonds populaire étaient là pour insuffler la vie au romanesque ; ils étaient la caution du réel. C'est une réalité qui est morte. Mais par quoi la remplacer? Avec Camille, j'ai eu de la chance – et cela s'est passé sans préméditation : le corps de Camille est réel sans être actuel (à la mode), il est idéal sans être abstrait. Son apparition crée les vibrations nécessaires à un sursaut, à un réveil des structures romanesques de l'histoire. Il est celui qui ranime et régénère.

Concrètement, ça s'est passé de la façon suivante : j'ai pris un décor et placé à l'intérieur un personnage qui est lié à ce décor au point d'en être un des détails saillants : Hélène Courtray. Ses toilettes, son maquillage, tout le décorum et l'apparat qui l'entourent ne sont pas là uniquement pour la servir. Ils ont moins une fonction de commodité qu'un rôle de signes distinctifs liés en profondeur à l'appareil et aux règles d'une civilisation donnée qu'ils incarnent. Mais la réalité de ce monde, je veux dire la réalité cachée, invisible, ne peut être perçue qu'en fonction d'un élément étranger qui, par sa différence de nature, en dérange les lignes et l'ordre. Contrairement à Hélène, Camille n'est jamais en représentation ; il ne joue pas, sa voix est droite, on dirait que les mots chez lui se détachent nets, comme s'ils sortaient d'une page blanche, et s'il souffre, la douleur ne grimace pas.

La confrontation de ces deux comportements – être et paraître – approfondit et élargit la réalité de chacun d'eux. C'est à ce moment-là que le cinéma prend pour moi son sens véritable, qu'il affirme son pouvoir : il est un instrument de connaissance qui substitue à la reconnaissance conventionnelle une réalité plus complexe, énigmatique et difficile à définir. Dans le film, je crois que ces deux réalités se rapprochent et s'attirent l'une l'autre. Il y a une sorte de contamination de l'une sur l'autre qui crée ce trouble, ce malaise, ressentis par Hélène et perceptibles dans le jeu de l'actrice. On peut en relever les symptômes dans toutes les interrogations, à la fois hardies et prudentes, d'Hélène, quand elle cherche à susciter le dialogue et à libérer les confidences de Camille.

Cahiers. *Quand tu as écrit l'histoire, tu pensais que ça pourrait aller très loin entre eux ? On se rend compte, par exemple, que le film bascule au moment où il semble qu'elle est le plus proche de lui, quand elle annonce qu'elle s'en va, juste après cette scène où elle le soigne, où elle le met dans tous ces linges, dans cette lingerie qui fait penser à une chambre d'hôpital.*

J.-C. Guiguet. Même quand il atteint son point culminant, le rapport « idyllique » entre eux est faux, impossible, illusoire. J'ai essayé de donner la perception de cette illusion, de ce mensonge supérieur, par le choix d'un décor féerique, merveilleux, avec cette blancheur irradiante et dilatée parce que le blanc est plus sûr, il aveugle, il sublime. Dans le blanc, il y a déjà l'absence de quelque chose. Et pourtant, notez que la communication a effectivement lieu sous nos yeux, mais elle se passe dans une « autre » réalité. Cela, seule la mise en scène l'indique : le plan commence par un mouvement panoramique latéral et c'est dans l'espace d'un miroir que le décor apparaît. Il s'agit visuellement, pour qui le perçoit, d'une illusion optique. C'était une chose très délicate à faire et j'avais peur du blanc à l'image ; les conseils et la patience de Georges Strouvé, le directeur de la photographie, ont été pour beaucoup dans la conduite de cette séquence, surtout que l'espace était réduit et le champ de manoeuvre des plus limité.

Cahiers. *Le spectateur peut penser à ce moment-là que quelque chose de sexuel va se passer entre eux.*

J.-C. Guiguet. Ah, tu crois ?

Cahiers. *Moi, j'y ai pensé. Mais c'est la pensée la plus pauvre. Il est plus intéressant de voir ce qui brûle en elle pour lui et vice-versa. Par exemple, quand elle le déshabille dans la salle de bains, il se passe quelque chose de beaucoup plus fort, de beaucoup plus inquiétant que s'il y avait un simple rapport sexuel. C'est toute la différence entre un cinéma de l'écriture, du désir et un cinéma bourgeois ou tout simplement porno. Comme la scène attendue ne vient pas, tu obliges le spectateur à s'interroger, à faire un effort de réflexion, il se pose alors la question : « qu'est-ce qu'il y a dans la tête de cette femme ? ».*

J.-C. Guiguet. Je ne sais pas comment répondre. C'est difficile de m'expliquer là-dessus. D'abord, les spectateurs ont bien le droit de penser tout ce qui peut leur passer dans la tête. Le film achevé, tout est possible quant à la manière d'être en face de lui, je ne peux plus rien faire, c'est trop tard. Je n'ai pas pensé du tout à un rapport sexuel entre Hélène et Camille, ça ne m'a même pas effleuré, pour tout dire. Mais j'ai remarqué le phénomène suivant, après les projections du film à Cannes, quand les gens sont venus pour nous parler : les hommes y pensent en général, par contre les femmes pas du tout. Elles sentent qu'à ce moment-là Camille est pour Hélène un fils de rechange. Je crois qu'elle le considère avec ce regard-là. Camille possède peut-être une part du secret de son fils, ce fils aimé qui la fuit et ne veut plus la voir. Elle le regardera dormir, d'ailleurs, dans la scène suivante, comme Pierre, une nuit, viendra à son tour se pencher sur le sommeil du jeune homme... Cette scène où elle le déshabille, tu la trouves vraiment de nature érotique ?

Cahiers. *Ah oui. Il y a de l'érotisme y compris dans les rapports mère-fils.*

J.-C. Guiguet. Tu as raison. Mais la scène en question a été conçue pour donner visuellement un raccourci concret et photographique du sujet... disons symboliquement ins-

crit dans le film. J'avais besoin d'arriver plastiquement à cette image qui contient peut-être la métaphore du film : le dénuement du jeune homme devant ce pouvoir de la séduction et de la bienveillance réunies. Le danger était grand de tomber dans le piège de la préciosité et de l'esthétisme. La préciosité apparaît avec la gratuité, avec la dépense inutile. Mais là, c'était impossible parce que la scène était non seulement l'aboutissement d'une réalité concrète vécue et vérifiée par le spectateur mais aussi la réponse vivante des rapports entre deux mondes sans doute irréconciliables. Si tu veux, pour mériter esthétiquement cette image, il fallait que le film en ait mûri lentement les équivalences dans le développement de toutes les scènes qui précédaient celle-ci. Rien ne dit du reste que j'y sois parvenu.

Cahiers. *Il y a quelque chose de la différence des classes sociales qui passe dans ce rapport des corps. C'est une chose que tu reprends avec le personnage de la soeur qui se prostitue. C'est aussi un corps social qui se vend et s'achète, le personnage interprété par Martine Simonet. Que pense Camille de cette découverte ?*

J.-C. Guiguet. Pas tellement de bien. Il est presque choqué et furieux : « Tu n'as pas pu trouver autre chose à faire ? » lui dit-il. Camille n'est pas un marginal du tout. S'il est rejeté du monde de la réussite, il n'en possède pas moins les mêmes réflexes moraux. Son silence en face de Martine Simonet est assez éloquent. Il est un peu moraliste en fin de compte.

Cahiers. *Avec le personnage de la soeur, on dirait que le film passe brusquement du romanesque au réel.*

J.-C. Guiguet. Tu sens ça ? C'est d'autant plus juste que cette séquence est, à quelque chose près, la transposition d'un fait réel, j'ai retrouvé un jour une fille que j'avais bien connue... Le retour au réel ne se fait pas brutalement, il y a tout le plan-séquence de la rue qui est là pour faire une liaison entre romanesque et réel.

Cahiers. *Mais très vite la séquence montre la cruauté du réalisme. On est dans un autre romanesque mais beaucoup plus brutal.*

J.-C. Guiguet. Oui. Il faut dire que cette séquence s'est mise en place avec les plus grandes difficultés. J'ai même cru qu'on allait devoir supprimer la rencontre dans la rue et il doit bien y avoir sur l'écran quelque chose de l'inquiétude et de l'anxiété de cette journée de travail. Ça se passait dans la rue et on a pensé qu'on pouvait dire à nos copains de venir sur le tournage. Quelle erreur ! Le nombre de visiteurs était bien trop important ; c'était la pagaille. J'ajoute qu'il y avait aussi deux réalisateurs et deux critiques venus là, très gentiment, pour voir. Plus rien ne fonctionnait, c'était l'inattention absolue, la dissipation. Personne n'écoutait, les déplacements à exécuter se faisaient n'importe comment. En fait, tout cela était entièrement de ma faute. J'étais paralysé et rien de ce que je disais ne pouvait convaincre qui que ce soit. J'étais paralysé par tous ces regards (surtout ceux des réalisateurs) que je sentais dans mon dos. Je les imaginais comme des jugements suspendus, prêts à trancher comme le pendule d'Edgar Poë. J'ai compris et demandé à tout le monde de partir. Après, ça a été tout seul. Ce fut le seul jour où la panique est apparue. J'ai tout de même appris cette chose importante : un tournage n'est pas une promenade.

Pour en revenir au film, ce qui m'intéressait dans la rencontre entre le frère et la soeur, c'était de pouvoir libérer un instant tous ces élans retenus, réprimés, sans objet. Tout d'un coup, dans cette chambre d'hôtel, je voulais faire naître des choses indicibles, qu'on garde en soi, les silences, les complicités et jusqu'aux couleurs des jours d'autrefois, des après-midi de leur enfance. Je voulais que ce soit comme un paradis retrouvé, mais en même temps, un paradis précaire. C'est pour cela qu'entre Martine Simonet et Emmanuel Lemoine, il n'y a pas de retenue mais un abandon vrai. Ça passe ?

Cahiers. *C'est curieux parce que Camille, le non-acteur, qui porte le réel, rencontre Martine Simonet-actrice qui joue pour lui la caution du référent. Elle apporte la preuve que tout ce qu'il a dit est vrai, or c'est quand même une actrice qui joue le rôle d'une prostituée.*

J.-C. Guiguet. C'est qu'il doit bien arriver un moment où « tout est vrai ! », comme dit un personnage de Vecchiali dans *Femmes femmes.* Ce qui est frappant c'est qu'elle le questionne à peine. Il est là, elle le prend, elle est contente de le rencontrer, mais ce n'est qu'un instant. On a l'impression qu'une fois parti, elle ne cherchera pas forcément à le revoir. C'est une chose qui me surprend toujours dans les rapports avec certaines personnes simples, qui n'appartiennent pas au milieu bourgeois et aux belles manières. Tu connais des gens d'un milieu extrêmement populaire ? Eh bien, il y a cette façon inimitable qu'ils ont d'être avec toi, avec toute une chaleur, une sympathie qui déborde ; tu crois que quelque chose de durable va vivre entre vous après la séparation. Pas du tout, le rapport profond est immédiat et il cesse dès que tu es parti. Si tu reviens, tout renaît. C'est un peu ce qui se passe entre eux quand ils se revoient à la cafétéria de Beaubourg et qu'il récite *Le Corbeau et le Renard,* en haut du Centre Culturel Georges-Pompidou !

Cahiers. *Je voudrais revenir à Camille. Avec son corps social, sa présence physique, les signes qu'il porte avec lui, comme la cicatrice, le tatouage, les baskets, il nous fait complètement croire à son discours. Mieux, quand il parle, on le voit à l'usine, on le voit chez le chirurgien. On y croit parce qu'il n'existe pas en tant qu'acteur. Les acteurs jouent avec leur filmographie, lui on a l'impression qu'il joue avec sa biographie et ça fait beaucoup d'effet.*

J.-C. Guiguet. Bien sûr, parce qu'il colle bien au personnage. Il y a des choses qu'il n'a pas eu besoin d'apprendre ; quand il parle des chantiers de construction, ça, c'est pas seulement Camille, c'est Emmanuel aussi parce qu'il a travaillé très souvent sur les chantiers, il était maçon. Même s'il n'en garde pas que de bons souvenirs, il aime ce métier, et il en parle avec beaucoup de précision. C'est comme dans le film, on voit tout, il sait toujours trouver le mot juste et le geste qui justifie l'acte en lui donnant sa réalité singulière. Les récits de Camille, je les ai mis surtout dans l'appartement d'Hélène. Par leur poids de vie réelle, je pense qu'ils sont en mesure de contaminer le décor de cette femme, en tout cas de l'éclairer d'un jour nouveau en dévoilant une réalité qu'elle n'avait peut-être pas ou mal perçue. Je pense à la scène où il décrit les travaux qu'il remarque sur la fresque, lorsqu'elle peint des aquarelles. Peut-être qu'elle n'a jamais regardé ce qui se passait là devant ses yeux. Mais la principale raison de cette description c'est la volonté d'échapper au piège – toujours – de l'esthétisme. Les plans,



Hélène Surgère dans *Les Belles manières*

à ce moment-là, sont presque trop beaux ; en reliant le décor au récit de Camille, la fresque perd sa fonction exclusive de parure pour s'incarner dans la matière vivante du film. Ces choses-là, on ne les trouve pas en écrivant un scénario.

Cahiers. *Pour la scène décisive où il met le feu, quelles ont été les réactions des gens qui ont vu le film jusqu'ici?*

J.-C. Guiguet. Certains la trouvent trop brutale, se plaignant par là que rien ne laisse prévoir un coup pareil. D'autres, au contraire, pensent qu'on a immédiatement envie de mettre le feu dans cet appartement dès qu'on y met les pieds! C'est curieux, il n'y a pas de position médiane entre ces deux attitudes extrêmes. En fait, je suppose qu'il y a tous ceux qui ne disent rien, parce qu'ils ne voient rien à redire à ce sujet comme allant de soi, mais quand réactions il y a, elles sont toujours très opposées. Peut-être me suis-je trompé. C'est possible. D'ailleurs, que l'on soit surpris par l'acte incendiaire ne me gêne pas. J'ai pris la peine de rappeler la vraisemblance de cet acte inattendu dans une observation du juge d'instruction : « A la veille des grandes catastrophes, elles paraissent toujours improbables ». Cet acte n'est pas signalé explicitement par un comportement d'ordre psychologique. Il faut laisser la psychologie aux commentateurs puisqu'elle est cette grille qu'on ajuste après coup sur les actes. J'ai mis des signes à la place de la psychologie. Des signes qui n'agressent pas le spectateur, qui n'entravent pas sa liberté et qui respectent son libre arbitre. Le film met en place les germes d'une révolte – au niveau des plans et dans certains dialogues. Avant l'incendie, le thème du feu apparaît clairement – si on regarde l'image et si on écoute – par trois fois. Mais cela n'est ni affiché, ni souligné, ni déclamé.

Ça ne veut pas dire que ça ne soit pas apparent. Le sujet des *Belles manières* n'impliquait pas une rébellion frontale de la part de Camille, mais plutôt oblique. Quand il décrit la fresque du salon, Camille termine son commentaire par la remarque suivante : « J'aime bien le ciel, on s'attend à une irruption volcanique ». Que faut-il ajouter de plus ? L'incendie est aussi une irruption.

Cahiers. *Si on voulait trouver les bonnes raisons qui cautionnent son geste, quelles seraient-elles?*

J.-C. Guiguet. Peut-être tout simplement son rapport avec l'appartement vide pendant les jours qui suivent le départ d'Hélène. Elle absente, peut-être y a-t-il un dialogue silencieux entre les objets, le décor et Camille ? N'y a-t-il pas, de sa part, une sorte d'investigation des lieux, une espèce d'enquête minutieuse ? Il va jusque dans la chambre d'Hélène et renifle les parfums, tripote les boites de fard... Il démasque peut-être la mise en scène des « belles manières »...

Cahiers. *J'ai l'impression qu'après l'incendie, le film est fini, qu'on n'apprend plus rien et qu'il s'agit plutôt d'une série de confir-*

mations. C'est le social qui revient sous forme de machine, d'institution, etc. ?

J.-C. Guiguet. Après l'incendie, le film se dirige vers le réel le plus concret, le plus brutal. On en a eu déjà des marques patentes avec la soeur, la vieille dame aux journaux et l'agression nocturne, mais ces accidents restaient liés au fil romanesque. Après l'incendie, le réel reprend ses droits et envahit l'écran jusqu'à la fin du film. On assiste à un autre cérémonial, celui du monde carcéral avec l'appel des détenus anonymes et des visiteurs. Tu crois qu'on apprend rien à ce moment-là ?

Cahiers. *Avec la scène du « viol » dans la cellule, il y a un rebondissement. On dirait que tout ce qui a été refoulé par l'un et l'autre revient par le biais du réel. On pourrait penser que c'est l'expression du désir de Camille, car ce n'est pas un personnage clair, son rapport à la beauté, ce goût pour la classe supérieure...*

J.-C. Guiguet. Je ne peux pas parler de cette scène-là et suis incapable de l'analyser, de la tirer au clair avec des mots. Je peux dire qu'elle s'est imposée à moi tout de suite, dès l'écriture du scénario, dès que je faisais le film en rêve, immanquablement, ce « moment » arrivait comme une nécessité. Cette séduction que Camille exerce sur Hélène, sur son fils, sur sa soeur, s'exerce forcément sur moi, s'est exercée *d'abord* sur moi, quand j'ai écrit l'histoire du film. Cette scène est un acte d'amour. Ce n'est pas un viol, c'est une étreinte. Il n'y a qu'une brutalité de circonstance, il faut bien que le détenu empêche Camille de crier pour ne pas alerter les surveillants. Dès qu'il est calmé et rassuré, c'est une douceur visible qui habite ces minutes nocturnes.

Cahiers. *C'est* Théorème *à l'envers.*

J.-C. Guiguet. Ah, je n'y avais pas pensé ! De tout le film, c'est le plan le plus difficile à réaliser et je l'ai fait le dernier jour. Le tournage s'est terminé sur ce plan là. Le plus délicat était de décider s'il fallait découper la scène ou au contraire la traiter en plan-séquence. En découpant, on fait neuf fois sur dix un choix spectaculaire, on opte pour la virtuosité et l'effet. On prend le risque de tuer l'émotion en déguisant la situation avec de faux ornements. Pour cet instant-là, il fallait surtout que l'émotion passe et j'ai décidé de faire un plan-séquence en assumant un risque plus exaltant que le premier : celui du ridicule. Si je sens bien les choses, ça ne sera pas ridicule, voilà ce que j'ai pensé à ce moment-là. Souvent, la ligne droite est encore le plus sûr moyen pour aller d'un point à un autre. Je suis toujours furieux devant les fausses audaces dans les films dès qu'on veut aborder les rapports entre les hommes. Toutes ces subtilités de pacotille, ces suggestions qui ne sont que des dérobades. Pourquoi mettre des ombres là où elles n'ont rien à faire ? Chaque fois que je sens ces pudeurs inutiles, j'ai envie de dire : « S'il vous plaît, au sujet, pas de simagrées ! ».

Cahiers. *Cette scène entre Camille et le détenu est peut-être un retour de tout ce que les rapports avec Hélène n'ont pas réussi à faire aboutir.*

J.-C. Guiguet. Peut-être. En tout cas, à la fin, quand elle vient reconnaître le corps du jeune homme, la séduction de l'actrice est à son point le plus fort. Son visage voilé est lisse. Elle n'a plus d'âge, elle est hors du temps, c'est peut-être un vampire, un succube venu là pour constater l'oeuvre de la mort. Comment savoir ?

Cahiers. *Le romanesque a besoin d'écrire sur le corps de quelqu'un, de vampiriser quelque chose.*

J.-C. Guiguet. Oui, on retrouve ce que tu disais tout à l'heure.

Cahiers. *Ce film est exécuté avec une sureté assez rare. C'est ton premier film ? Tu n'as pas fait de court métrage avant ? D'où viens-tu ?*

J.-C. Guiguet. Non, pas de court métrage. J'ai été deux fois assistant et j'étais critique. J'ai commencé à *Image et Son* et j'ai tenu la chronique de cinéma à la N.R.F., ces trois dernières années. Je me suis arrêté quand j'ai vu que j'allais pouvoir réaliser le film. Sinon, pour vivre, je travaille 40 heures par semaine, comme beaucoup de gens et ça n'a rien à voir avec le cinéma.

Cahiers. *Ça t'a aidé, la critique ?*

J.-C. Guiguet. Ça m'a permis de mettre quelques idées en ordre, de mettre au point quelques certitudes sur le cinéma. Mais c'est lassant, on rabâche vite à la longue.

Cahiers. *Ces certitudes, tu peux en parler ?*

J.-C. Guiguet. Il y en a peu. Les incertitudes sont sûrement plus précieuses. Non, j'aurais dû parler d'options, plutôt. C'est lié aux goûts et aux dégoûts. Goût pour les choses droites, la forme qui affirme la force d'un sujet, la méthode qui ordonne l'instinct, et dégoût pour tout ce qui est vague, approximatif, pour le flou, les tours de passe-passe modernes, les effets tous azimuths – y compris les effets de maîtrise – tout ce qui fait la gloire passagère des imposteurs de tous ordres, hommes et femmes.

L'envie d'écrire un scénario s'est fait de plus en plus ressentir avec la difficulté croissante que je rencontrais à analyser les films des autres. Mon plaisir du cinéma agonisait à chaque fois un peu plus douloureusement. J'ai donc écrit cette histoire des *Belles manières*, qui s'intitulait d'abord « Les Travaux et les jours ». Cette histoire fonctionnait à un premier degré d'immédiate perception. Ensuite, j'ai beaucoup travaillé pour ne pas être carrément indigne des films que j'aimerais.

Cahiers. *Le pathétique est devenu une chose rare au cinéma. On ne voit plus de vrais drames.*

J.-C. Guiguet. Peut-être que le cinéma est devenu trop prudent. Contrairement aux apparences, on est pudique aujourd'hui, on n'étale pas les sentiments, on a bien trop peur du ridicule. Etant de plus en plus incapable d'atteindre le coeur du public, on essaie de toucher la tête. Le cinéma n'est plus attentif au pathétique de l'existence humaine, de moins en moins en contact direct avec les formes vivantes du réel, et de plus en plus en « intelligence » avec les formes qui en sont la représentation. Tout un courant dit « moderne » passe par une impasse qui est celle de la référence. La plupart des films qui représentent le cinéma à venir sont des films référentiels, saturés d'emprunts, de vols, de cambriolages, qu'on refile en douce au marché noir de la modernité. Tout cela n'est pas très passionnant. Le besoin de faire des films n'a plus grand chose de spontané, le cinéma est devenu un tremplin pour parvenir socialement. C'est triste.

(Entretien réalisé par Serge Daney et Serge Toubiana)

SUR *PASSE-MONTAGNE,* FILM FRANÇAIS

PAR BERNARD BOLAND



J.-F. Stévenin

Passe-Montagne est pour moi le film français le plus fort et le plus important depuis les débuts de la Nouvelle Vague. Si ce jugement se borne aux limites du cinéma et du territoire national, ce n'est pas par prudence : le film de Stévenin nous interpelle avant tout en tant que cinéphiles français et particulièrement en tant que spectateurs de la Nouvelle Vague. Disons encore qu'il nous prend et nous tient à *l'amour* et au *goût*, notions à nouveau en faveur chez les cinéphiles français après une période de mortification. Notions de *retour* donc, et comme telles, peu vivifiantes. Louis Skorecki soulignait dans son article *Contre la nouvelle cinéphilie* qu'il ne manquait pas de films passionnants aujourd'hui mais qu'on ne savait trop qu'en faire, ni trop comment les aimer. Il est bien vrai qu'il y a eu une jeunesse cinéphilique. Alors l'amour était espoir car il se supportait d'une part d'inconnu, de temps-à-venir qui lui donnait une portée éthique. Aujourd'hui nous sommes dans l'après-cinéphilie; désormais abandonné de l'avancée du temps, l'amour du cinéma, que nous revendiquons, nous fait aussi peur; nous savons tous au fond que notre temps est passé, et que cet amour sans avenir risque de nous enfoncer dans le réduit des sectes. C'est pourquoi nous rêvons, nous cinéphiles, d'un cinéma qui se brancherait sur ce qui est proposé, en fait de vie, à ceux qui ne sont plus jeunes : soit la vie sociale avec ses nostalgies et passions raisonnables, ce que les analystes appellent joliment « l'accès au symbolique » ou à « la bêtise du signifiant ».

Si j'aime tant *Passe-Montagne*, c'est qu'il prend racine juste à l'endroit de la frustration cinéphilique, sans rien en dissimuler, sans s'embarrasser (et se culpabiliser) de solutions raisonnables, sans réserver cette part de sagesse qui doit rendre supportable nos démons. (Ce faisant, il sauve peut-être réellement la cinéphilie, mais nous verrons cela plus loin.) Car que nous

donne-t-il à voir, avec succès, et *après coup*, sinon l'aventure même de la jeunesse qui est toujours aussi, Stévenin le souligne à sa manière indiscrète, une aventure du pays, du terroir? Une virée du côté du corps de la mère-patrie?

Par sa réussite il nous pose aussi une autre question qui, touchant au cinéma comme machine, nécessite selon moi une incursion dans « la théorie du cinéma », à savoir : comment cette résurrection est-elle possible et à quel prix? Qu'est-ce qui fait que l'on doive parler à son endroit non de chimère mais de vérité ? Question même de l'écriture cinématographique dans son rapport au corps et au temps.

*
* *

« Un film pour cinéphiles » : voilà qui ne paraît pas en sa faveur. Ne réclamons-nous pas, aujourd'hui particulièrement, des oeuvres pour tous publics ? Des oeuvres qui se font par-delà ces segmentations sociologiques, ces cibles publicitaires qui font de chaque groupe une secte en puissance et auquel on ne peut présenter que des simulacres de cinéma. Un film se fait « pour tout le monde », c'est-à-dire « pour personne », pour l'Autre qui ne sait rien d'avance ? Cependant, si les cinéphiles sont différents des spectateurs moyens, ce n'est pas qu'ils forment une espèce à part, au contraire : ils sont plus moyens et plus simples que le plus moyen des spectateurs, rien d'autre que des spectateurs; ils inscrivent cette place dans leur corps. A ce titre ils peuvent être dits névrosés mais ce qui m'intéresse ici c'est qu'ils ne le sont pas « par accident », mais que la névrose cinéphilique fait structurellement partie du dispositif même du cinéma.

La machine-cinéma qui tient le cinéphile est dans son principe *écriture*. Bien entendu, elle peut manquer cette écriture, se réduire à l'ingéniosité technicienne de l'écrit cinématographique, c'est alors le simulacre : le faux film, et le cinéphile demande des vrais films, c'est-à-dire réalisant la vérité principielle d'écriture de la machine. Il y a là une vérité intuitive imparable (une impression), pour le cinéphile : l'écriture des images existe ou non. Pour présenter une telle force d'évidence, cette reconnaissance doit se référer à un événement originaire, toujours sans cesse recherché et réclamé par le cinéphile : moment où l'écriture des images pour la première fois a eu lieu. Pour l'évoquer, j'utiliserai ici la métaphore du langage psychanalytique. Disons que ce qui tient le spectateur, qui constitue son événement toujours recherché, c'est un recouvrement de l'avènement du sujet, comme corps, au symbolique par un imaginaire. En d'autres termes, l'événement originel pour le sujet de la découverte de la castration, racine de tout acte, s'est trouvé, comme dans la foulée, recouvert par son effet : le plein *formidable* du phallus visible, représentable. Moment sidérant, dans la mesure où ce comblement « profite » de l'énergie négative de la castration. Le plein n'est rien sans le manque, mais comme effet, il le dissimule. Moment d'origine du leurre : le sujet croit qu'il n'y a « que le phallus » mais il ne peut y croire que parce qu'il y a la castration,« derrière » en quelque sorte. Le sujet du Grand Autre cède derechef la place au sujet du phallus imaginaire. De libre parce qu'assujetti au Grand Autre, « maître » sans figure, sans « il y a déjà » imaginaire, mais au contraire comme ouverture d'à-venir, le sujet passe sous le joug de la présence imaginaire, du déjà là. Présence non pas chimérique mais soutenue par le manque : comment ne pas avancer ici, comme figure majeure de cette diabolique réunion de castration et de corps d'amour, la mère hystérique à laquelle, selon l'expression de Daniel Sibony dans « La Haine du désir », « il ne manque rien, pas même le manque ».

Ainsi le sujet spectateur se trouve à la fois attelé au leurre et à la vérité. Sa *vérité* étant de rester passif, spectateur idéal puisque la place à laquelle il doit advenir est déjà prise; l'événement où il doit se donner au Grand Autre lui a été volé, la mère l'a réalisé devant lui et il est le sujet de cette réalisation : son désir vrai c'est d'être à nouveau pris par le « spectacle total » soit, si l'on peut employer cette expression : d'être baisé par le phallus de la mère.

On voit que cette rapide description laisse intacte la question que je posais précédemment, soit : comment cette reprise dans l'art cinématographique de l'acte d'écriture est-elle possible ? Car je n'ai envisagé les choses que du point de vue du spectateur, sujet passif, suppôt de la machine asservi véridiquement à ses *effets*. Je crois que la position de l'écrivain d'image, de l'auteur, de celui qui a la charge de métaphoriser l'événement originaire, n'est pas différente de celle du spectateur, seulement, de cette position d'après-coup, il lui faut agir. Que se passe-t-il lorsque le spectateur idéal (le cinéphile) veut s'échapper de sa vérité de spectateur et agir lui aussi ? (Disons lorsqu'il veut faire des films.) Il est alors condamné au semblant car il n'a à sa disposition que des résidus de l'opération d'écriture des images. Restes déchus du Grand Autre par le passage de la mère, accumulation sans fin de déjà-là.

C'est pourtant toujours dans l'après-événement que l'on écrit, et c'est pourquoi ça a rapport à la mort. Disons que la totalité vide, morte, inactuelle de l'effet de l'écrit « revient » en quelque sorte sur le corps de la mère hystérique et le *touche*.

Opération grave, dramatique en ce qu'elle s'attaque *directement* au corps de la mère. Opération qui me semble essentielle dans l'acte d'écriture (même s'il existe d'autres manières, plus joyeuses peut-être, de le décrire) et dont certaines expériences poétiques du XIXᵉ siècle, comme celle de Rimbaud, nous montrent la puissance et le drame.

Ainsi l'auteur (qu'il soit poète ou cinéaste) « revient » à l'événement pour rivaliser avec la puissance maternelle et dans la perspective folle de la vaincre. Ce faisant, il se déchirera lui-même dans son corps car il est lui-même chose, *effet* de la mère. Cela dit, ce contact catastrophique produit à son tour de l'effet pour le spectateur (ou le lecteur) : le Grand Autre a une nouvelle fois été vaincu, le rapport sexuel s'est de nouveau écrit, ce qui le conforte dans l'idée que c'est possible : ça fait partie de l'écriture, dispositif où l'auteur et le « récepteur » forment une sorte de couple infernal, l'un ne cessant d'y aller de son corps pour montrer à l'autre que oui, décidément, de la mort peut renaître la vie.

*
* *

Face à l'écriture poétique et sa folie possible, le spectacle théâtral représenterait un art heureux, d'artistes et de spectateurs heureux. C'est pourtant à son endroit qu'on a parlé de croyance (voir à ce sujet l'ouvrage d'Octave Mannoni : *Clefs pour l'imaginaire)* à juste titre. Mais si la croyance marche à plein au théâtre, c'est pour en faire disparaître toute *trace*. Il y a du texte dans le théâtre et celui-ci, tout comme le scénario d'un film, est représenté par l'action théâtrale, mais ce texte représentatif est comme brûlé, digéré, désécrit par l'assemblée collective des spectateurs, représentants du grand corps social universel où se dispersent sagement les énergies qui viennent d'être mises en jeu. Ainsi, au coeur même de la croyance la plus ressentie, la plus forte, la plus extrême (et qui donc éliminerait toutes les attitudes d'objectivité, toutes attitudes défensives, contemporaines celles-ci du cinéma), une autre force agirait, force de dis-

persion au vent, puissance victorieuse de l'énergie négative du non-rapport sexuel; puissance du temps qui passe, de l'oubli, de sagesse et de bêtise donc, au delà de toute peur et de toute menace, au delà de toute inscription.

Au théâtre, ainsi, le spectateur collectif se réunit dans le même temps pour sacrifier l'auteur du texte et son spectateur individuel sur l'autel de cette puissance d'oubli. L'écriture cinématographique, au contraire, agit dans le décalage temporel, dans son effet de métaphore ; le spectateur vient *après* consommer une action mise en boîte comme si (mais c'est le *comme si* de l'inscription métaphorique, pas du simulacre) elle était présente.

Si je compare le cinéma à l'écriture poétique, c'est pour mettre l'accent sur la possibilité de drame,de folie, que recèle tout dispositif d'écriture. On sait par ailleurs que le cinéma raconte des histoires, se fait sur des scénarios narratifs (fussent-ils les petits scénarios comiques du burlesque),même si certaines voix avant-gardistes réclament pour lui la fin de la narration. (Pourquoi ?). La narration est un régime de ce temps particulier que nous avons appelé temps de l'oubli, contre lequel en quelque sorte se contracte l'inscription poétique (1). La narration, à travers la représentation et ses mille détours, écrit ce qui pour un sujet est le plus inappropriable, soit sa vie, son destin : quelque chose qu'il ne peut *localiser* au moyen de la métaphore. L'écrit narratif fuit, diffère les images, et leur arrêt métaphorique, toujours possible, s'affecte de son passage ; il disperse l'énergie explosive de la métaphore au vent du temps et trace sa perte. Ce qui a été n'est plus, ce que l'on constate chez les maîtres du cinéma narratif qui, au travers des séductions les plus excitantes, savent mener les images à leur terme, en conformité avec les lois du destin : il faut savoir terminer un film. Reste cependant pour le spectateur une trace que l'on peut caractériser par la notion de *durée*. Ainsi le cinéma inscrit quelque chose « de plus » que la poésie : le temps même de la dispersion du temps qui, se renversant et se structurant en durée, produit de l'effet. Un cinéaste comme Mizoguchi a, me semble-t-il, été aussi loin que possible dans la direction de ce *bas régime* des images : jamais de métaphore dans ses films, jamais d'événement, jamais de collusion-localisation temporelle. Rien n'a jamais lieu dans le présent. La caméra mobile filme le mouvement même du temps, sans points d'appui, sans montage. Et entre les scènes, ces étranges fondus au noir, injections de mort, terminaisons absolues, pertes radicales d'énergie où tout s'abîme.

*
* *

On voit par là que l'objet privilégié de la passion cinéphilique, ce pur et cristallin joyau, « extrait sec » du cinéma, ne serait pas la métaphore à haut régime rendue plus vivante, plus forte, plus croyable par la puissance de la représentation (faisant flamber pour l'effet de la totalité les pulsions partielles du regard et de l'écoute). On voit que ce ne serait pas non plus la vérité de la métaphore, la cause de la représentation : béance irreprésentable et traumatique, fin du fin du savoir moderne. Ce serait un objet plus « profond », si l'on peut dire, un autre Autre, celui de la loi du temps. Cet objet, par la narration, entre dans la machine-cinéma, s'anime à la représentation et produit son spectateur. Le grand cinéma narratif, celui des maîtres, a aussi son fou structurel mis dans l'impossibilité d'oublier (ce qui ne veut pas dire qu'il ne peut pas refouler (2), et sûrement le peut-il moins que dans le roman,à cause de cette sorte d'emprisonnement par l'écrit des pulsions partielles. Il s'agit d'une machine infernale puisqu'il est effectivement question d'une certaine mort de l'Autre, que le cinéma imprime sur le corps du spectateur.

De cette machine dont les « sujets » sont les cinéphiles, il n'est pas question ici de se protéger, de « faire attention », de réclamer des injections d'oubli et de sagesse-bêtise, de castration adaptée. Ces mises en garde nous paraissent trop prises dans une structure dénégative pour ne pas nous inquiéter davantage que la découverte des dangers du cinéma. De la castration au cinéma, en un sens, il n'y a que cela : le cinéma en fait la fête. On parle aussi de lutter pour la fin du phénomène cinéphilique : enfin la castration n'aurait plus de dépôt, d'effet. Fin du pouvoir du cinéma, fin des images etc... (ce serait aussi retourner aux origines, avant l'écriture). C'est peut-être oublier que l'artiste, celui de l'écriture, est toujours un premier spectateur, un « raté » de la puissance initiale (celle de l'hystérie) qui se met en devoir de tracer la vérité de sa place, à ses frais.

*
* *

La Nouvelle Vague française a été un mouvement de cinéphiles; mais l'important c'est qu'elle a produit - effectivement - des films de cinéphiles. Cela doit nous étonner, aujourd'hui que la faiblesse artistique du cinéma cinéphilique français nous fait souvent penser que le passage du spectateur à l'auteur, de l'amour au désir de cinéma, semble impossible,. Tout se passe comme si nombre de cinéastes français d'aujourd'hui désiraient faire l'économie de leur filiation à la Nouvelle Vague et regarder du côté des « ancêtres » (du côté des maîtres) ; c'est que, je crois, le cinéma de la N.V. a représenté une sorte d'art cinéphilique absolu : comme si le spectateur faisait le film qu'il voyait. La part d'inconnu rayonnante du cinéma (avant tout américain), ce *secret* cinéphilique, puissance de jonction de l'amour et du désir, s'est trouvé réalisé par le cinéma de la N.V. Reconnaître ce « miracle » comme tel n'est pas tant, pour nous, glorifier ce cinéma (bien sûr que nous *l'aimons* - comment faire autrement ? Nous verrons d'ailleurs à rendre cette gloire moins inquiétante par l'intervention de l'auteur) que repérer une filiation spectatorielle spectaculaire de la machine-cinéma.

Les auteurs de la N.V. ont passionnément cru au cinéma (et sans doute les premiers artistes-artisans cinéastes de la première moitié du siècle croyaient,eux,passionnément au théâtre, au music-hall, au roman, au cirque etc...) et ils ont écrit le cinéma de cette croyance, soit par rapport au cinéma français poussiéreux et moribond des années 50 : un cinéma puissant, efficace, séducteur, et sauf, et dès le début, chez Godard, un cinéma de la *bonne forme* euphorisante, très loin par là de la sagesse des maîtres américains, exprimant pourtant un rapport fort à ce classicisme, mais vu du côté du spectateur par le bout du meurtre de l'Autre. « Meurtre de l'Autre », ça veut aussi dire pour le spectateur qui brigue la place de l'auteur, meurtre de ce dernier pour aller directement là d'où il tient son pouvoir : sur le corps de la mère-cinéma, lieu originel de la croyance, corps d'images qui attendent d'être levées, tracées, prélevées par l'écrit cinématographique ; lieu de la véritable filiation artistique. L'opération n'est pas toujours possible, on le voit aujourd'hui, et en vérité elle est toujours unique parce que liée à un événement particulier dans un imaginaire historique. On peut peut-être l'approcher sommairement en disant qu'il y a eu à cette époque une faille à l'endroit de la mère, un « entre-deux mères ». D'un côté une mère-patrie de la fin des guerres coloniales, la France, humiliée (américanisée), ne soutenant plus ses enfants ; et de l'autre côté une mère-cinéma (américain) forte, « armée » selon l'expression de Daniel Wilhem, en qui la croyance était totale. Les cinéastes de la N.V., enfants frustrés et spectateurs comblés, ont en quelque sorte profité de la distorsion ainsi créée (et sans laquelle il n'y a pas de création possible) pour soutenir et sauver une mère par l'autre. Seulement, quelque chose s'est perdu dans l'opération, et c'est en ceci que

le cinéma N.V. a été nouveau. La part du maître et de sa propre sagesse, l'inconnu miroitant et à la fois protecteur, propre au cinéma narratif, s'est mis à consister, à se rassembler dans ce qu'il faut appeler un *fétiche*. Je parle là d'une caractéristique générale du cinéma N.V., indépendamment du talent propre de chaque auteur. C'est dire que je parle, encore et toujors, du côté du spectateur idéal, qui n'est tel que parce qu'il perçoit le cinéma qu'il aime comme essence, « grande » mère du cinéma.

Le fétiche peut être repéré, chez Truffaut par exemple, par une sorte de pointillé, détachant et montrant un morceau de film comme fragment : ça peut être un effet de réel, comme la mort subite d'Harry Max dans *Baisers volés*, ça peut être un effet d'irréel comme le « comme si » de la fin de *L'Amour en fuite*. Ça peut être aussi un effet technique comme les trucages d'*Une belle fille comme moi* ou comme l'arrêt sur l'image dans *Les 400 coups*... (Un pas de plus et le fétichisme à force d'amour devient prélèvement sur le corps de la mère. C'est ce que nous verrons chez Stévenin.) Pour Demy je parlerais plutôt de grands fétiches lyriques, l'auteur de *Peau d'âne* étant le plus heureux de tous car il a utilisé une structure narrative intouchée jusqu'alors dans le cinéma : celle du conte de fées.

Il y a de la vérité du sexe dans ce cinéma, ne serait-ce que parce qu'il ne dissimule, ne refoule rien de la réalité de la castration ; il la retourne et la redresse, bafouant ainsi toutes les sagesses. En fait, le refoulement est rejeté du côté du spectateur malin qui en sait un bout sur la castration. La réalité sexuelle n'est-elle pas présentée tout entière dans *la bonne forme* du fétiche (3)? Ainsi, dénoncer le fétiche au nom de la castration, c'est se masquer le fait que la place du Nom de l'Autre est déjà prise et que c'est à cette place que la croyance tient. Que le cinéma fétiche et sa pointe de la bonne forme ait représenté aussi une audace, une logique, une agression dans le cinéma français, les innombrables réactions de rejet, de haine et de fausse indifférence (cf. le cas de *La Religieuse)* que la N.V. a suscitées dans les institutions cinématographiques en est un signe. Que la filiation maudite tienne toujours, on le perçoit aussi bien dans les efforts, infructueux à mon avis, des cinéastes français qui veulent s'en passer, que dans la réussite imprévue et spectaculaire de Stévenin.

Il faut dire ici un mot de Godard, qui se distingue des autres auteurs de la N.V. en ce qu'il n'a jamais pratiqué un cinéma de la bonne forme. Non qu'il n'ait rapport au fétiche, à la croyance, à la cinéphilie : Godard ne parle même que de ça ; seulement chez lui les images de l'amour sont toujours hachées, au *mauvais* endroit, par le montage, les mots, les discours et enfin *l'autre image (Numéro deux)*, cette dernière agression représentant l'entreprise la plus forte pour retrouver la vérité du rapport de l'auteur à la croyance. Godard, je crois, n'a jamais « dépassé » le cinéma N.V., il en a été plutôt le compagnon de route tentant d'en retrouver, dans le malheur et l'écartèlement, le point d'origine de l'entre-deux mères. Dans *Numéro deux*, l'image n'est plus attaquée que par l'autre image, le fétiche se scinde en quelque sorte, désignant par là la fracture de l'entre-deux mères qui l'a rendu possible.

De façon apparemment paradoxale avec ce qui précède, la cinéphilie française qui a accompagné la N.V. a découvert et imposé la notion *d'auteur* ; et d'abord là où il y en avait le moins : dans le cinéma américain, où la machine productive marchait toute seule en quelque sorte, représentant par là l'idéal spectatoriel, le rapport total à la « grande » mère dont on parlait plus haut (Pascal Kané soulignait à ce propos, dans *Réponse à CNC*, le paradoxe des « Mac-Mahoniens », glorifiant les auteurs qui n'en étaient pas, fidèles serviteurs de la machine, paradoxe logique : les cinéphiles veulent tuer les auteurs.) (4)

En fait, la notion d'auteur possède deux versants. Elle sert à se protéger d'abord de la machine-cinéma et de son caractère infernal. De ces prodiges merveilleux et inquiétants que le spectateur voit sur l'écran, *quelqu'un est le maître*. Une figure sociale, institutionnelle, sage (et bête) est invoquée pour s'interposer entre le cinéphile et le film. On reconnaîtra la patte (la main secourable) du père au milieu des séductions les plus grandioses, on la reconnaîtra au film suivant : un auteur fait plusieurs films et amortit ainsi le contact mortel avec le film dans son aspect de première fois (quand l'écrit touche à l'origine). Une grande partie du cinéma d'Hitchcock a joué ce rôle raisonnable. (5)

Cela dit, l'auteur, c'est aussi la singularité, une marque individuelle, un « signifiant irréductible » comme dirait Serge Leclaire. Ce signifiant, pour faire oeuvre écrite, doit s'imprimer sur le corps de la mère, qui est aussi le corps propre, comme chose de la mère : comment expliquer autrement cette *levée d'images* qu'opère le cinéma ? Sans doute avec la constitution du fétiche d'images écrit, au delà du meurtre du maître, la mère pour être sauvée n'en est pas moins atteinte dans sa chair. Il y a de la catastrophe là - dedans, de l'irréversible, qui expliquerait la grandiose et glorieuse fascination cinéphilique, l'effet reste d'autant plus formidable que la vie-mort que le fétiche préserve comme totalité est celle de la mère. Comment supporter d'imprimer, de façon efficace, sa marque d'auteur à une telle opération ? D'autant que les cinéphiles, comme spectateurs, en sont les sujets. Le film de Stévenin, contemporain, lui, du phénomène sectaire, du féminisme et des désastres écologiques autant que du cinéma de Monte Helmann et de Cassavetes, renouvelle le délit. Ce faisant, il permet de mieux mesurer les enjeux de la Nouvelle Vague en même temps qu'il marque par rapport à celle-ci une avancée, de forme et de contenu.

*
* *

Passe-Montagne est un film d'*acteur*. Il faut se souvenir que les acteurs ont souvent donné les oeuvres les plus troublantes et les plus inclassables au regard des auteurs. (Je pense en particulier à Paul Newman, Charles Laughton ou même Gérard Blain). Ceux-ci occupent proprement une place intermédiaire entre l'auteur et le spectateur, entre la création et la croyance. Place du pouvoir hystérique, place où l'écrit s'hystérise vers le spectateur. (A ce propos, un des signes de la faiblesse généralisée des « auteurs » aujourd'hui est que ceux-ci font de plus en plus confiance, de façon souvent aveugle, au pouvoir des interprètes). Dans *Passe-Montagne*, tout se passe comme si Stévenin avait *coagulé* toutes les places. Auteur, il se dirige lui-même et ce personnage dédoublé et par là renforcé, va diriger, *agir* un autre acteur qui joue dans la fiction le rôle d'un spectateur. Dispositif « terroriste » si l'on veut, anti-brechtien, en ce qu'il pousse à l'extrême le rêve du spectateur de participer au film auquel il assiste. Cependant, cette épopée du couple maudit (l'auteur agissant le spectateur) trouvera dans *Passe-Montagne*, peut-être pour la première fois, sa narration; c'est dire que les chemins et rapports respectifs des deux hommes seront tracés. Voyons de plus près.

D'abord, l'entrée narrative et imaginaire : un homme (Serge) en « enlève » un autre (Georges) en se servant pour cela de ce qui peut lier deux hommes : une bagnole, c'est-à-dire une machine. Par cette faille ainsi ouverte dans la vie sociale, celle des couples (chacun est marié), Georges va suivre Serge vers ce que celui-ci veut lui montrer et lui faire vivre : un monde

« d'hommes » effectivement, celui de l'imaginaire masculin d'avant la vie sociale : l'adolescence avec ses promesses fantastiques, jamais tenues « dans la vie », laissées abandonnées par les lois du destin (aujourd'hui trop bien connues) auxquelles Stevenin, utilisant leurs détours possibles, va s'attaquer. On verra donc des intérieurs d'hommes (où femme n'a encore jamais pénétré), des livres de mathématiques, des cartes géographiques, des plans, un manuscrit de roman. On verra aussi des groupes d'hommes (paysans, garagistes), une nature jurassienne tracée à pied ou en voiture. On verra surtout des actions d'hommes : des complots se tramant le jour mais aussi durant des *nuits* comme on n'en a jamais vues au cinéma. Des femmes aussi, vues par les yeux du groupe d'hommes, des femmes qui ne dialoguent pas, présentées dans la totale opacité de l'autre sexe. Toutes ces images vectorisées, mises dans le sens d'une recherche, d'un point d'intersection introuvable, mais qui sera reconnu cependant : une combe magique entre trois communes.

*
* *

Je voudrais maintenant souligner la nouveauté du régime filmique de *Passe-Montagne*. Stévenin lui-même, dans une interview accordée à *Positif*, a donné des indications sur la façon dont il a *trouvé* son film, et, je crois, ce processus correspond bien au processus d'écriture de la représentation-narration telle que nous la donne le film. Une sorte de « bricolage », « d'après coup », sur une matière antérieure : d'abord un rêve, puis un scénario, puis un tournage et enfin (c'est je crois le plus important) un montage. A chaque fois donc, quelque chose est travaillé, écornages successifs, non pour aller à l'épure, mais pour ouvrir comme une blessure dans la narration-représentation, qui sans rien céder de sa tenue sur la longueur, se met à crier, plus exactement à chanter. Ainsi de ces séquences descriptives-narratives, au montage asymétrique, toujours inachevées, toujours coupées au moment même de leur résolution. Le résultat, c'est d'abord cette extraordinaire bande-son : entre la parole claire et articulée pleine de sens, et le bruit de fond inintelligible du patois jurassien; pas la parole représentative, mais *sa* musique, quelque chose comme le chant même de la parole sensée, utilisant pour cela, sans jamais s'y précipiter, le non-sens du bruit. Ainsi, également, des descriptions dont on peut appréhender le type de régime dans cette scène ou Georges lit un passage du manuscrit du roman (donc la vie même de Serge) : la vitesse de la scène ne nous permet pas seulement d'apercevoir à ce moment qu'il s'agit d'un « roman d'adolescence » (ce qui le ramènerait ainsi à sa pure désignation, à son titre), mais nous laisse lire aussi quelques phrases (il s'agit d'un « coup » guerrier)



Jacques Villeret

de bas en haut, comme un lecteur. On voit par là que c'est sur le corps même de la représentation (ici le signifié de la lecture) que le film travaille, collé-décollé à lui, sans jamais le quitter, au contraire de ce que ferait un cinéaste moral qui, pour la même scène, donnerait à lire le temps qu'il faut pour oublier et suturer le contact avec le corps. Les scènes ouvertes, tremblées, tailladées, précises-imprécises, ont la même puissance d'évocation que les fragments fétiches des cinéastes de la nouvelle vague, mais elles les reprennent et les dépassent, disons, dans la forme.Chez Truffaut par exemple, la forme fétiche, le petit scénario brandi et détachable, est toujours incroyablement lisse et compact, comme pour empêcher toute « touche » ultérieure, pour le sauvegarder.

Stévenin, arrivant *après* la Nouvelle Vague, s'attaque à ses objets d'amour, non pour les dénoncer, comme Godard, mais, de ces reliques laissées pour seule pâture aux cinéastes français d'aujourd'hui, pour en jouir. (Ce faisant, il renouvelle l'opération primitive de la Nouvelle Vague, «l'entre-deux mères», avec le cinéma américain d'aujourd'hui, celui de Cassavetes et de Hellman). Ainsi il travaille au fétiche même, dans son vif-mort, taraudant le fragment ; c'est l'origine de cette musique de la fiction, de l'imaginaire comme tel que compose ce film.

Ainsi, d'une certaine façon, Stévenin, en s'approchant un peu plus d'une vérité du cinéma et de son héritage français, s'éloigne encore davantage de la figure de l'auteur : *Passe-Montagne* n'est plus alors que *le film* qu'on attendait et qu'on redoutait ;

somme réussie de tous les ratages qui l'avaient précédé, embrasement de la demande contradictoire d'amour et de castration qui caractérise l'attitude des cinéphiles français, mais c'est également parce qu'il *réussit* à tracer le parcours de ce symptôme, à ne pas s'y *arrêter,* à le faire passer par le fil d'un destin, dont il agresse pourtant et redoutablement les lois trop connues, que ce film de mort et de vérité contient une puissance de libération.

Je dirai encore : un film qui retrouve l'auteur car, nous exposant la furie cinéphilique dans ses plus sombres conséquences, il nous la donne à voir comme dégagée dans toute la singularité d'une marque. Que ce film produise d'autres spectateurs (peut-être cette « secte d'indiens » dont parle Stévenin dans son entretien à *Positif)* prêts à brandir (silencieusement, comme tout cinéphile) *Passe-Montagne* comme emblème, c'est possible, car, on l'a dit, ça fait partie de la machine d'écriture cinématographique. Je crois cependant que, comme tout véritable auteur, cette possibilité, Stévenin l'inscrit dans son film et ainsi en supporte lui-même le poids. J'y reviendrai mais je veux interroger maintenant le sens du parcours des deux personnages.

*
* *

Que veut montrer Serge à Georges ? Que propose-t-il, le temps du film, à ce spectateur ? Une aventure, bien sûr, une fiction, mais aussi son pays (son Jura), sa maison ; disons plus : la fiction *de* son pays, l'aventure *de* sa maison. Nous n'avons jamais été aussi près que dans *Passe-Montagne* d'un corps d'amour et d'images de la mère-nature. Nous n'avons jamais été aussi près de sa *levée* par *l'écriture.* Soit, métaphoriquement, ces terribles machines guerrières dont le héros fait usage, cartes géographiques (on en verra même une en relief dans l'auberge), plans, bagnoles qui ne cessent de labourer le corps de la nature pour la faire hurler ; cela va jusqu'au *prélèvement,* comme celui d'un stalactite de glace. Mais il faut également prendre le film au regard de ses enjeux actuels : nous vivons dans un monde où la mère-nature est atteinte dans sa chair, par toutes sortes d'implants de mort, dont les centrales nucléaires ne sont pas les moindres. Aujourd'hui, la jouissance (donc l'agression) de la nature devient interdite, soumise à la dénégation, non évidemment dans les faits où elle se poursuit inexorablement, mais dans les esprits, c'est-à-dire en particulier dans l'imaginaire de l'art. C'est aussi cette réalité-là que *Passe-Montagne* nous fait toucher, loin des replis frileux sur les temps anciens, ceux du cinéma des papas protecteurs. Aujourd'hui nous sommes – et peut-être dans le cinéma, cet art d'images, plus qu'ailleurs – face à notre rapport à la *mère* – cette mère que la nature métaphorise avec le plus de vigueur. On a toujours qualifié ce rapport de tranquille et d'heureux, passant sous silence ce qu'il advient lorsqu'on tente d'agir dans ce rapport. Voyons cette action et son caractère de défi dans cette scène où Georges, alors dans la maison de Serge, s'inquiète de deux phares de bagnole brillant dans la nuit. Ces deux yeux lumineux terrorisent bien sûr, et il est tentant d'y déceler cette cause irreprésentable, traumatique, de la pulsion scopique, vérité du spectateur et de son inaction fondamentale. Eh bien, ce lieu de la peur, Serge va demander à Georges, après avoir compté jusqu'à sept, comme dans un jeu d'enfants, de l'*éclairer,* d'en faire une image, de lui donner son équivalence représentative. L'auteur-acteur, ce mauvais camarade, cette mauvaise fréquentation, guide de cette façon la main (et les yeux) du spectateur vers son désir d'allumer l'image dans la création instantanée d'un simple geste. Pendant ce temps, Serge, serviteur diabolique de Georges, plonge dans la nuit pour en ramener à l'heure prévue sa moisson d'images à la surface. Ainsi est racontée l'histoire du défi à la castration, à l'irreprésentable, qui est le mouvement même de *Passe-Montagne.* Mais comment se fait-il que cette scène, redonnée à l'image, ne nous rassure nullement, mais au contraire nous indique le chemin d'une autre peur, au coeur même de ce que nous serions tentés, avec tout notre savoir moderne, d'appeler une conjuration du sexe par l'image ? Avant de répondre directement à cette question, je voudrais revenir sur « l'imaginaire masculin » que j'évoquais plus haut.

Le film matérialise un monde d'hommes de la même façon que les projets artistiques féministes matérialisent un monde de femmes (6). Il en est ainsi la réponse : sorte d'édifice de l'imaginaire de la masculinité, pur de toute femme, ce qui est aussi une façon de creuser l'écart sexuel. Les trois femmes de l'auberge apparaissent dans l'étrangeté radicale de l'Autre sexe. En face le film présente, et avec quelle poésie et sûreté, un domestique sauvage de l'homme dont il faut souligner l'audace et la nouveauté. Dans sa maison, Serge boit n'importe comment, rajoute de l'eau du robinet dans son café, pose la poêle à même la table etc... C'est dire qu'il ne singe pas le brio domestique des femmes en ce domaine, mais avec des gestes qui peuvent passer pour « maladroits » « désordonnés », « inefficaces » etc., il fait de la *musique.* (De même que vont chanter les virées nocturnes des hommes). On dira que, d'une certaine façon, le cinéaste réussit à réaliser les désirs les plus fous d'une mère : la constitution d'un univers purement phallique : agressif, sauvage, se gardant de toute prise en main par l'autre femme. Cependant, c'est cette réussite même qui marque les limites du pouvoir de la mère : celui-ci en effet ne tient pour le sujet maternel que d'une *partition* entre la vie sociale active, celle du signifiant inoffensif pour la mère, et la relation amoureuse maternelle, secrète, silencieuse, vierge de tout acte, essentielle par là. Mais que le désir fou de la mère soit pris au mot, que son imaginaire phallique (ce réservoir d'images) soit levé et matérialisé par l'écriture, et voilà que le corps maternel se trouve en quelque sorte traversé par ses propres armes. Processus authentiquement impie, dont seules quelques oeuvres d'écriture nous apportent l'exemple, comme celle de Rimbaud dont le « j'ai senti un peu de son immense corps » (dans *Aube*) pourrait servir d'exergue à ce *Passe-Montagne* (7).

*
* *

C'est là le côté nouvellement prométhéen (dans une époque où il est difficile de l'être) du héros du film de Stévenin : sans cesse en action, sans jamais se laisser prendre par ce « grand dodo », le fin mot de la mère qui menace continuellement ce parcours. C'est aussi par là que ce film est un voyage d'écriture singulier : jusqu'à la découverte de la combe magique, repérée à l'aide de plans, Georges est entraîné par Serge ; il ira avec lui jusqu'au terme de ce qui peut effectivement passer pour une quête : mais cette combe magique, il ne sera pas question de s'y enfoncer pour toujours - son lieu est d'ailleurs seulement identifié - mais à cet endroit ultime d'agir encore une fois : d'accomplir un nouveau forfait : les deux hommes, tels des malfaiteurs, abattront un arbre. Geste qui ne manquera pas d'étonner tous les chevaliers de la castration. Le film, et ses machines à faire chanter le phallus de la mère, ne s'est-il pas sans cesse *joué* de cette castration ? Et c'est pourtant à un *en-moins* que l'on aboutit. Je crois qu'il faut considérer ce geste comme sacrilège suprême, comme seul peut l'accomplir l'artiste de l'écriture. Il tranche, avec son complice spectateur, le phallus de la mère, celui qui se trouve à l'endroit du trou de la combe. A partir de cet instant les chemins des deux hommes se sépareront. Georges, le spectateur, pris d'une certaine torpeur (il s'endormira, ce bébé, dans son bain) retournera à la sagesse - ou à la bêtise - comme on voudra, de la vie sociale. Il a désormais vu tout ce que le spectateur veut et peut voir : la mort de l'Autre dont tout spectateur rêve secrètement, certes, mais, plus loin encore : la



mort de l'Autre *en action* et par là-même, au delà, une autre mort que la première dissimulait : celle de « la mère symbolique », si l'on peut dire, racine profonde des images dont la découverte ne fait peut-être que commencer. (Du moins sous ce jour actif).

Ainsi la cinéphilie a-t-elle été sauvée, rendue à la santé et au sommeil de la vie. Serge, lui, reste dans l'après du forfait avec sa maison-oiseau fichée à flanc de colline, et sa machine enregistreuse, écrivain d'images vigilant, solitaire désormais, hors la vie. Prêt à continuer d'écrire les images. B.B.

---

1. Je crois qu'il n'y a pas de meilleur exemple de cette opposition absolue de la poésie et de l'oubli que celui de Rimbaud : le poète s'enfonçant à jamais dans la vie commune, sage et bête, après avoir *tout* dit. Son oeuvre derrière lui, inaltérable, lumineuse, immortelle, à jamais retranchée, ou plus exactement tranchée de la sottise du temps qui passe.

2. Dans ce sens, le « mauvais spectateur » pourrait bien être celui qui refoule sa croyance, d'où des effets sociaux imprévisibles.

3. Sexe et bonne forme : n'est-ce pas là tout l'art de Sade ?

4. Serge Daney me fait remarquer que les Mac-Mahoniens n'ont en fait jamais défendu la notion d'auteur mais prônaient au contraire le principe du « film à film » ; la politique des auteurs étant le fait d'une fraction « de gauche » de la cinéphilie, hostile à la fascination qu'induit la religion du film comme tout. Ce qui m'intéresse ici, par-delà les exactitudes historiques, c'est la position contradictoire du cinéphile pris entre la tentation de la folle glorification du film comme machine (exprimant ainsi la vérité de sa place mais condamné au mutisme et à la contemplation) et le recours à l'auteur comme possibilité de dégagement, de réveil, de communication. L'auteur réintroduit la différence, le relatif, le partiel; il permet de parler des films, peut-être d'en faire. Seulement, qui prend parti pour l'auteur s'expose au risque qui guette au fond toute attitude «de gauche», soit: le mensonge, l'imposture, l'oubli et le refoulement du rapport d'un corps au cinéma.

C'est cette contradiction que je tente de mesurer et de travailler ici, en particulier en mettant l'accent sur les difficiles rapports de l'auteur et du spectateur.

Disons que si l'auteur ne cesse de faire scission, partie du corps du cinéma, le spectateur ne cesse de prendre cette partie pour un *tout*. Ça « marche » comme ça. Et nous sommes à une époque où le spectateur veut faire des films.

5. Il me semble que la machine télé fonctionne entièrement sur ce principe conjuratoire du *maître*, assumé par ses représentants, la cohorte des *animateurs*, perpétuellement présents, *surveillant* sans cesse les images de toutes sortes qui sont diffusées (les films notamment). C'est évidemment une possibilité d'écriture de ces images que la télé surveille de près ; en quoi elle représente la tentative de salut de la civilisation. Mais qui montrera l'envers de l'indifférence du téléspectateur ?

6. La question de l'imaginaire des deux sexes donne souvent lieu à des bavardages ou à des silences. Disons seulement ici qu'il existe une écriture cinématographique de l'imaginaire masculin comme il existe aussi une mise en scène théâtrale de l'imaginaire féminin, et aussi féministe, avec l'apparition récente du comique féminin dans les cafés-théâtres.

7. J'aimerais ici souligner mon accord avec l'article d'Alain Rémond qui, dans son article sur *Passe-Montagne* dans *Télérama*, ne craint pas de citer à plusieurs reprises le nom du poète.

Aparajito, 1957. En bas, Satyajit Ray pendant le tournage

LA MUSIQUE ET LE CORPS DES DIEUX

PAR JEAN-PIERRE OUDART

Ce texte a été écrit après une vision de Jalsaghar (La Chambre de musique, *1958) au Ciné-club d'Antenne 2, le vendredi 12 janvier. Il nous a semblé excéder, par son ampleur, les limites de notre rubrique « Les films à la télévision ». Le film de Satyajit Ray, qui n'a jamais connu de diffusion commerciale en France, avait déjà été présenté à la Cinémathèque en 1969 (voir* Cahiers *208, compte-rendu de Jacques Aumont). Signalons aussi qu'il avait été projeté au Festival de La Rochelle 1978, ainsi que trois autres films de Ray, également inédits (titres anglais :* Thunderbolt, The Adversary *et* Days and Nights in the Forest). *Une diffusion télévisée de* Mahanagar *(La Grande ville, 1964), prévue pour le 18 janvier, remplacée en raison de la mort de Paul Meurisse par* l'Éducation amoureuse de Valentin, *aurait lieu le 9 mars.* (NDLR).

Là où un texte poétique se tiendrait dans une posture d'invocation enveloppant d'un murmure désolé l'imagination d'une ruine, où un conte relèverait d'humour le récit de cette fin d'aristocrate, le film travaille les images, les volumes et la musique dans une tout autre zone de violence sacrée.

De l'humour et de la poésie, il y en a. Si le film peut nous dérouter, c'est que l'un procède d'un naturalisme dont nous avons perdu le goût, et l'autre nous fait dériver vers une magie hallucinatoire que nous tardons à reconnaître, comme fait esthétique. Et pourtant, n'est-ce pas cet alliage impossible de sel et de feu qui fait que ce film indien, réalisé en 1958, regarde une certaine modernité de notre cinéma ? Des quelques œuvres de Satyajit Ray qu'il a été possible de voir ces dernières années, à la télévision et à la Cinémathèque Française, celle-ci est sans doute celle qui porte à son plus haut degré de tension, de densité, les principes et les pouvoirs de son art. Ce qui fait l'intensité et la saveur de ce cinéma tient pour beaucoup à ce que ses innovations formelles s'effectuent dans une relation singulière aux dispositifs et aux formes esthétiques traditionnelles de l'Inde, qu'il ne se contente pas du tout de citer.

Dans le cinéma indien, qu'on connaît très mal, Satyajit Ray est quelqu'un qui a le souci manifeste de dire non à la mort d'une culture, à ce qui ne cesse de faire du cinéma, massivement, une machine destructrice de mémoires et d'inventions.

D'abord, dans *La Chambre de musique*, s'impose l'évidence répétée qu'un même corps se reproduit, affecté de lentes girations. Un corps à l'invisibilité massive, sculptural, un éléphant dansant sur place dont les mouvements de caméra produiraient l'imagination du volume, contracté en fiction d'une chambre d'échos. Mais où, bizarrement, la musique n'aurait pas sa place, ne ferait pas nappe, et susciterait en contrenote de la mélodie un effet de peur – comme l'attente d'un bruit de corde rompue.

L'imagination de ce volume, dont le corps du rajah n'est pas le référent, mais le dépôt, la contrepesée réaliste, désaxé comme une toupie propulsée au ralenti dans ses angles variables, tient à la réalisation d'un effet de mort qui tend à saisir tous les corps sur son passage, en leur imposant une rotation qui les surprend dans leurs trajets. Comme dans les autres films de Satyajit Ray, les corps sont surpris par un effet de pose dansante, par un mouvement de caméra qui leur imprime une tournure de statue.

Ce cinéma ignore le plan, comme il ignore notre théâtre. Même dans les séquences où la façade du palais, la terrasse, le salon, semblent imposer frontalement la fiction de ce dispositif, autre chose se meut, dans les images, par l'effet d'une stratégie du mouvement qui circularise la scé-

nographie, en déplace les angles en un jeu d'ondes concentriques, à quoi tient la fiction de l'intériorité de ce volume. Mais une intériorité qui, imperceptiblement, viendrait à se topographier, à se savoir, par la répétition de ce déplacement circulaire des angles, des ondes, que la musique viendrait heurter.

La musique vient comme l'indice, le bruit répété qui rend ces ondes tangibles, et fait de cette scénographie un espace inquiétant de frayeurs, d'hallucinations sonores. Énervement constant de l'écoute , non, comme dans le cinéma de Straub ou de Godard, par le débordement à vif d'un volume de fiction par des voix, des stridences, mais par le calcul d'un autre effet de perturbation.

La musique, comme si elle ne cessait de se redistribuer en notes subreptices, échappées de la nappe mélodique, vient heurter un silence, le silence bruissant du soupçon de présence porté par les mouvements de caméra.

Comme si, au lieu de l'évocation possible d'un hors-champ de fiction, l'écoute paniquait – dans l'attente d'un bruit de corde rompue. Comme si l'âme de cette géométrie tournante, cristalline, était tourmentée par les sonorités, dans l'imagination de sa périphérie.

Et peut-être est-ce là tout le calcul esthétique du film, de donner à entendre ce volume, cette enveloppe d'intériorité, comme cernée, affectée de tous bords par l'imminence d'une effraction. Et de la donner à voir.

La lumière du jour se dépose, dans cet intérieur, comme un corps étranger, insolite dans ce volume d'écoute exaspérée. La lumière n'apparaît là, déposée, que pour indiquer, d'un geste de reflux vers sa source, l'éblouissement solaire qui, dans les séquences extérieures, annule les perspectives de fuite. Comme si ce volume était aussi cerné par une nuée d'atomes ardents condensés en spectres d'une Inde fantôme – la géométrie des champs inondés, des silhouettes au travail, un camion, un éléphant.

Et comme si la nuit elle-même ne pouvait chasser cette ardeur, les perturbations visuelles, le feu d'artifice, l'orage, viennent, au lieu d'une sorte d'impossible échappée du cadre, trouer l'image d'éclairs, la parcourir de luminescences, de feux improbablement spectaculaires.

Produits dans la fiction de quel regard?

Il me semble qu'il y a, dans *La Chambre de musique*, dans le calcul de ces perturbations sonores et visuelles, la quête forcenée de ce qui pourrait briser un cercle d'enchantement précaire, cette enveloppe de murmures, de regards et de caresses maternelles de *Pather Panchali*, cette danse tranquille qui nouait les corps dans la lumière.

Je me rappelle, dans *Le Monde d'Apu*, une image qui, décrite, peut passer pour banalement métaphorique. Celle de la mort de la mère, quand, au visage dont les yeux chavirés ne regardent peut-être déjà plus rien, fait suite une constellation de lucioles qui s'éteignent en un fondu au noir. Il me semble que là, comme rarement au cinéma, quelque chose a été touché de ce qu'est, à son acmé, l'angoisse de mort tenant aux images. Ce qu'on appelle une image vide, la fiction d'une absence, angoisse et maintient le spectateur dans une position invocante, légèrement dramatisée en attente. Mais dans ce fondu au noir se réalise, combien plus suffocante, l'imagination d'un regard qui cesserait de se voir, dans la fiction du mien. Puisqu'au cinéma, ce que je regarde est affecté par le soupçon d'une présence virtuelle qui le désigne, scéniquement, à l'attention, dans un effet de «voici » énigmatique. Ce que le fondu au noir annule ici un instant, sans recours dramatique possible, et noue en angoisse extrême basculant en vertige de dessaisissement, c'est l'indice de cette présence.

La peur très singulière qui parcourt *La Chambre de musique* est plutôt ce qui vient annoncer, en contrechamp d'un fantasme de mort dont le point de chute serait l'arrêt de cette danse d'éléphant sur place, qui rend toute agitation des corps violemment incongrue, l'irruption d'une folie qui l'excéderait. Qui excéderait ces fissurations du volume musical, ces trouées de l'image, cette passion des bruits et des éclats lumineux qui suscitent cette scénographie comme le lieu de mémoire d'un ancien supplice – le dispositif de fantasme d'un corps énervé, les yeux brûlés.

Elle s'annonce sourdement dans la fête, l'orage qui fait mourir l'enfant, la danse, dans ces moments où le film est gagné par une luxuriance, une brillance – la facticité des images réfractées dans le grand miroir du salon.

Elle éclate à la fin dans un galop qui, brusquement, plaque sur l'écran un héros grimaçant du *Ramayana*, une de ces grandes marionnettes de cuir découpé des théâtres d'ombres indiens. L'éperon noir d'une barque précipite la chute. Les paysans accourus s'arrêtent, étonnés, devant le cadavre du rajah qui saigne.



Jâlsaghar (La Chambre de musique)

Étrange film, ordonné comme le rite d'invocation à une grande sculpture dansante dont la caméra décrirait la place vide. A une divinité absente qui ne cesserait de démentir, par le retour d'un effrayant quoique discret fracas de sonorités, d'éclairs, la mélancolie d'une ruine. Et qui n'en lâcherait le sacré, sa mémoire de supplice, que pour une dernière folie mortelle.

L'art de Satyajit Ray se désigne ici, à la lettre, dans ce film, comme aristocratique. Pas sur le mode d'une nostalgie tenant au déclin de l'aristocratie indienne, et beaucoup moins sur un mode culturaliste empreint d'une religiosité un peu ornementale, que, plus radicalement, par l'impossibilité de concevoir un cinéma déserté par l'imagination du corps des dieux, des rituels et des spectacles qui leur étaient dédiés.

La folie du rajah ne désigne que sa déréliction dans l'histoire, mais ce que le film en ressaisit esthétiquement, c'est, en retrait d'une fable sociologique aux allures de conte populaire, la mémoire d'un espace de sacré où rien ne s'effectue sinon le sacrifice du cinéma, comme volume et procès de fiction, à un fantôme figuratif, à un monde musical dépeuplé. Un sacrifice où rien n'a lieu que la mémorisation de la perte d'un dispositif, d'un rituel religieux. Pour le gain d'une jouissance de cinéma.

On pense à *India Song*, à l'admirable travail du volume sonore réalisé par Marguerite Duras. Et, en même temps, ce qui fait la très grande différence du film indien, c'est que là où Duras joue sur le velours d'un scénario exotique et d'une exténuation du corps théâtral qui lui permettent de donner libre cours à l'épanchement de la musique et à l'effervescence du texte traversé par une fantasmatique nomade, Satyajit Ray travaille, sur le terrain de sa culture, des éléments qui lui résistent autrement, et qui travaillent aussi son cinéma, conflictuellement.

Ce n'est pas de la musique indienne qu'on écoute ici, mais un jeu de distribution de sonorités, dans le volume d'écoute de cette scénographie, qui n'a sans doute pas d'équivalent dans l'expérience de cette musique, et la fait entendre comme Ravel ou Schönberg.

La figuration est réaliste, au sens où tous les corps apportent avec eux, dans les images, la mémoire d'une socialité et un poids de réalité immédiate sans lesquels le film serait un assez vain hommage au corps aristocratique. Le corps du rajah est bien celui d'un prince, avec sa nonchalence, ses manies, c'est aussi une toupie lancée dans un espace chorégraphique dont il n'est pas le centre, un corps qui n'est jamais saisi comme une image réfléchie dans un miroir aux vanités. Et lorsque, dans ses derniers actes de parade, dans la séquence de l'usurier, il finit par prendre ostensiblement la pose d'un aristocrate vaniteux, cette reprise référentielle du corps par sa socialité est aussitôt transmuée en vivante image de Ganesh, le dieu-éléphant. Rien ne s'impose, dans ce film, comme la fiction d'un monde qui se regarderait théâtralement mourir.


Mahanagar (La Grande ville), de Satyajit Ray

Et dans le trait d'humour insensé de cette image du dieu, il y a tout l'écart entre le cadavre évacué en coulisses dans le système de la représentation occidentale, et la mythologie animalière de l'Inde. Entre le kathakali et notre théâtre.

L'Inde extérieure n'est pas oubliée, ni fantasmée, mais aveuglée dans des images dont l'incandescence retient aussi des fragments réalistes qui, dans une autre fiction, seraient des images documentaires.

A quoi tient le singulier relief signifiant du film?

A première vue, on retient un effet de patchwork, l'assemblage d'éléments figuratifs, formels, sémiotiques, empruntés à des registres très divers : le théâtre, l'ombre, la danse, la musique, le conte, et le réalisme immédiat du cinéma. En fait, c'est par un tout autre souci que celui de faire miroiter des citations, et selon le calcul d'effets de cinéma tenant spécifiquement à son dispositif, que cet assemblage bricolé prend forme en un montage disjonctif d'éléments hétérogènes, par l'appareillage tendu, explosif, d'un scénario réaliste en forme de conte et d'un travail formel qui rejoue, dans ce dispositif, la part de sacré qui s'attache à la mémoire des formes spectaculaires que Satyajit Ray entreprend de réactiver, dans son cinéma.

Cet hétérogène tient à une violence – une violence du signifiant, sonore, visuel, idéographique, qui produit l'imagination du corps des dieux sur l'étai de la fiction d'un autre corps fantasmatique, travaillé selon le dispositif scénographique qui imprime, au vif des images et des sons, les marques d'une passion.

Le fait hallucinatoire, qui traverse le film de part en part, n'est pas le complément illustratif d'une fiction dont il serait facile de pratiquer une lecture « symptômale ». Il est ce par quoi la violence du signifiant prend corps, dans le film, ce par quoi cet assemblage d'éléments disparates est parcouru, soulevé, exhaussé d'un fond perdu, d'une mémoire de dispositifs, de scénarios, de rituels religieux, sacrificiels, spectaculaires, somptuaires, qui fait retour en flammes, sur l'étai de la fiction d'un corps danseur et tourmenté. Si la folie du rajah se déploie selon un scénario paranoïaque, la violence scénographique du film, le fait hallucinatoire et jusqu'à la topographie rayonnante des lieux, de cette intériorité d'ombre et de musique cernée par la lumière, ne sont que logique et poésie exacte. A cette agonie suppliciée par les bruits, les lumières, répondent des constellations de gemmes, dans la nuit, l'argent des champs inondés, une poussière d'or solaire. La mémoire en exil d'un luxe fabuleux.

Par l'effet d'une sorte de bifacialité du signifiant – je préfère ici ce terme à celui d'équivoque, qui implique, dans des opérations de déclinaison dans le langage, l'hypothèse d'un sens caché, restituable – qui s'impose dans l'instantanéité du fait hallucinatoire et lui imprime son relief, son

éclat, la textualité du film, sa poétique, tiennent au fait qu'un salon de musique est aussi un dispositif de supplice, qu'un intérieur est une sculpture de cristal dansante, un orage un monceau de pierreries, une campagne une poussière d'or, un cavalier une marionnette d'ombre.

Qu'une image, ou une suite d'images, ou un montage d'images et de sons, puissent être à la fois, en tant que matière signifiante du film, assignables à la réalité de la dénotation pré-filmique (disons à leur référent immédiat, celui qui tient au réel des faits de l'enregistrement photofilmique), et transposables instantanément dans un autre registre, celui du signifiant halluciné comme matière détachée de son site référentiel (là où la fiction du volume scénographique se refend de l'avancée d'un autre état, d'une autre intensité de la matière filmique), et rien alors ne se produit, rien ne s'effectue sinon cette levée-éclair, récurrente, pour un gain d'effets sémiotiques qui transitent, dans le cours du film. Cette fission dans la matière signifiante est ici référable au scénario de la folie du rajah, mais en tant que ce scénario, cette fiction, sont générés par le travail d'un dispositif formel, sonore, idéographique, qui fait lever cette autre face de la matière : une sorte de réserve flottante, un flux erratique, intermittent, dont le référent pluriel hisse d'un fond sémiotique qui fait masse, qui s'est déjà – historiquement – fabuleusement contracté : le théâtre, le sacrifice, la danse, la richesse... Et qui retentit, en surjet de la trame fictionnelle, sur le mode d'une traversée trans-sémiotique évocatoire de scénarios, de rituels, de formes, de spectacles, dont le signifiant, dans son frayage dans le corps du film, réactive quelque chose : une violence, un enchantement, une terreur, une nostalgie vive.

L'hétérogène, c'est,dans ce mode de pratique de la textualité filmique, le gain d'intensité matérielle, rythmique, pulsionnelle, et de retentissement, de plurivocité sémiotique, qui procèdent de cette levée récurrente du signifiant, dans l'instantanéité du fait hallucinatoire, et sur ses effets de masse : très exactement, ce cinéma est, sur la portée d'une fiction dont le réalisme immédiat ne se dément à peu près jamais, une invite permanente à jouir d'un irréel, d'un enchantement violent, sur une autre scène, selon un autre dispositif que ceux du kathakali, des ombres et des danses indiennes, mais avec une ressaisie.immédiate, matérielle, corporelle, de leurs intensités.

L'enjeu du fait hallucinatoire, dans ce film, de la violence scénographique, des effets chorégraphiques ralentis ou syncopés, c'est cela : la ressaisie, au cinéma, de ces intensités. Son gain de jouissance.

Ce prodigieux travail n'est pas de pure forme, et n'a pas grand chose à voir avec la brocante culturaliste – citations, remakes – à laquelle se vouent aujourd'hui nombre de cinéastes occidentaux. Satyajit Ray sait très bien que ses images sont en conflit avec celles de la comédie musicale, avec la majorité des films populaires indiens. Il sait très bien avec quel populisme, à la fois ségrégatif et œcuménique, il lutte, dans ses fictions progressistes.

Il sait très bien aussi que, d'une autre manière, il lutte contre *Kalpana*, contre la fascination du cinéma indien par Hollywood. Dans *Kalpana*, les dieux du kathakali dansent, font les pitres dans les images, avec un effet burlesque assez prenant, réjouissant. Et Satyajit Ray dit non à cette danse burlesque, non parce qu'elle profane les cultes anciens, mais parce qu'elle fait table rase de toute une tradition théâtrale, chorégraphique, dont il revendique l'héritage activement, dans son cinéma. Il ne faut pas cependant s'aveugler sur le fait qu'aussi, dans cette revendication, gît un puritanisme profond, et que, dans l'imagination du corps des dieux à quoi il voue le travail de ses images, c'est aussi de l'adoration d'un corps indien idéal qu'il s'agit. D'un corps rivalisant avec le star-system qui lui est contemporain. Les figures parentales de ses films sont subtilement métamorphosées en ancêtres de légendes, les jeunes femmes en déesses. Le garçon de *Pather Panchali* qui émigre, de l'Inde paysanne à l'Inde moderne, est aussi un petit dieu, un prince de l'imaginaire.

Il y a là un jeu d'écarts et de collusions complexes, entre le scénario de cette adoration qui se joue dans des fictions progressistes qui reflètent concrètement les préoccupations, les aspirations, les idéaux de la petite bourgeoisie intellectuelle indienne, et cette volonté de ressaisie de la tradition spectaculaire sous toutes ses formes, entre une certaine mise à distance du corps populaire doublée du rejet des spectacles dont il jouit massivement, et cette tentative de régénérer une tradition qui s'exténue, et d'élaborer, avec le cinéma, un nouvel art populaire.

L'usage par Satyajit Ray de cet héritage ne tient pas à un simple souci passéiste, muséographique, ni ostensiblement élitiste : cette culture, il la fantasme, dans son cinéma, comme un corpus vivant. Les images de ses films sont des emprunts réalistes à l'Inde, aux corps indiens. En même temps, ces corps réalistes sont greffés sur un corps fabuleux, le corps mythologique des dieux danseurs. Et, dans *La Chambre de musique*, dans le scénario de ruine et de folie d'un rajah, s'avance une parade étrange, où les dieux n'ont été conviés à se muer en hommes que dans la mesure où eux, déjà, sont devenus les acteurs, les masques, les marionnettes d'une festivité spectaculaire dont les invités seraient absents. Comme si les richesses du film se dépensaient à relever la mémoire d'un oubli.



Pather Panchali

Il y a une loi de cette esthétique hallucinatoire, de cette jouissance d'un irréel, qui est de mener le spectateur vers le site d'un futur antérieur – quelque chose de l'ordre d'un : là où j'aurai été. Ce que j'ai appelé tout à l'heure l'autre scène du film, le volume d'opérations sémiotiques et formelles dont se refend sa fiction, sont suscités comme la contremarque de l'historicité du signifiant, son inscription en forme de mémoire symbolique : ce fond sémiotique qui fait masse est référable au très proche passé de l'Inde (et par certains aspects à son présent de traditions) et l'accent de nostalgie que sa levée suscite, dans le corps du film, vient d'ailleurs, d'un cortège d'émerveillements et de peurs qui est la mémoire-enfant du cinéma.

C'est, je crois, un trait spécifique de cette esthétique hallucinatoire : la levée du signifiant, son effervescence, font que ça regarde, ça bruit, ça agit pulsionnellement le corps sur le mode d'une dérive d'inconnu du corps fantasmatique, ressaisie dans la fiction de ce futur antérieur. Il en résulte une sorte d'effet de genèse du signifiant, une jouissance sans cesse renouvelée. Un moment, dans ce film, parmi beaucoup d'autres : la séquence du feu d'artifice, dont les lumières ne sont ressaisies dans la perspective de fiction d'aucun regard, sinon celui surpris par un passage d'étoiles filantes dans une nuit d'été. Ou encore, la nuit de l'orage : dans l'image, ça montre, ça regarde. Sont-ce des gemmes, des météores de délire? Ou l'indice que, dans un ailleurs indécidable, ça brûle? Le pouvoir du cinéma, ici, tient à l'indéfinition d'un trouble. On s'efforce de parler de magie, de rêve, d'hallucination, pour localiser, dans le registre d'autres expériences, une efficacité du signifiant qui consiste ici en une prolifération d'énigmes sur l'improbabilité du site de sa production : la matière-image.

J.-P.O.

LA FEMME QUI PLEURE
(JACQUES DOILLON)

Il est de bon ton aujourd'hui, côté cinéaste et côté critique, l'un répondant à l'autre, de fétichiser les marques de l'énonciation, du moins ces marques les plus insistantes où le cinéaste prend bien soin de se signaler comme auteur en exhibant quelques signes distinctifs facilement labellisables. Ce qui donne trop souvent l'impression irritante que ces films qui postulent à la reconnaissance de leurs auteurs sont comme des vêtements trop neufs où l'on aurait pris soin d'oublier l'étiquette en espérant bien que le passant vulgaire l'identifiera à quelque griffe prestigieuse. Et la griffe se porte volontiers, ces derniers temps, dans les interstices de la fiction, dans les pauses du récit, dans ces plans qui, à prendre tant de soin de s'afficher comme vides, se signalent d'autant plus sûrement comme investis de la souveraineté d'un auteur.

On aura compris que ce que j'apprécie d'abord, dans *La Femme qui pleure*, c'est une élégance non feinte de l'énonciation, que d'aucuns ont pu prendre pour une faiblesse d'écriture, une transparence par défaut où Doillon manquerait à s'affirmer comme cinéaste, par absence de style ou par défaut de scription.

Serait-ce qu'à force de re-marquer les effets d'énonciation les plus voyants chez Akerman, Wenders, Handke ou même Ozu, on en serait venu à n'y voir que du feu là où il n'y aurait pas de gros nuages de fumée pour nous signaler que cette flambée n'est pas de hasard, qu'il y a un maître là-derrière, une autorité dans l'art de tirer la couverture à soi? Car enfin, si le film de Doillon est résolument du côté de la transparence, c'est à l'évidence, pour qui veut bien voir le film, d'un geste délibéré qui tranche d'avec le naturalisme, geste par lequel il choisit pour son film une inscription plus risquée et plus radicale. Ce que nous rappelle à point nommé *La Femme qui pleure* (comme chaque Rossellini qu'il nous est donné de revoir) c'est que l'écriture ce n'est pas forcément le marquage d'une énonciation, encore moins le maniérisme, les fioritures, mais que ça peut être aussi la résolution d'aller droit et vite à l'essentiel, sans pauses ni poses.

Il n'y a pas de champ vide dans ce film, même en début ou en fin de plan. Chaque plan s'ouvre sur des personnages déjà là, déjà pris dans une relation à l'autre, et se termine sur eux, par un fondu au noir rapide. C'est littéralement un film sans sorties de champ, où le spectateur sent bien, dès le début, que ce qui se passe, là, sur cet écran, ça le regarde, et que ça le regarde sans désemparer, sans les petites échappatoires habituelles du cinéma. Aucun raccord sur le regard qui ne débouche sur la figure de l'autre, qui ne soit pris d'entrée dans le jeu de l'intersubjectivité : pas une seule fois en une heure trente ne sera laissé au spectateur le loisir de re-poser son regard, par délégation, sur quelque champ vide ou objectal, où il pourrait se ressaisir comme sujet d'une vision à la fois téléguidée et apaisante.

Il n'y a pas de « place du spectateur » dans ce film, au sens ordinaire de cette expression qui désigne une place en creux, en forme de litière : celui-ci n'a d'autre choix que de s'exclure ou d'entrer dans le jeu rapide de l'intersubjectivité où sa place est nécessairement vicariante et labile, sans butée dans l'ordre d'un savoir extérieur au film ni dans celui d'un savoir supposé de l'auteur. C'est dans ce sens-là que ça nous regarde vraiment, ce qui se joue du rapport à l'autre dans ce film, là où d'habitude on paye plutôt pour aller y voir sans risquer vraiment, un peu par curiosité et beaucoup par délégation. D'une certaine façon, il ne serait pas faux et peut-être élogieux de dire de ce film qu'il est sans « point de vue », si l'on entend par là le balisage banal d'une fiction, le positionnement du spectateur, mais il est impossible de ne pas voir de ce film qu'il manifeste, vigoureusement (et pas du tout par défaut) un point de vue sur le cinéma, qu'il appelle un cinéma sans alibi. Ici, rien qui serait à comprendre ailleurs (dans le social, dans les préoccupations d'un auteur, dans la psychologie, etc...) ou autrement (par référence, allusion ou métaphore); le film ne se soutient d'aucun étayage extérieur et s'il produit des effets de vérité (alors qu'on aurait pu craindre de Doillon qu'il rejoigne la cohorte des jeunes cinéastes français qui ne savent produire que des effets-de-naturel) c'est uniquement par ce qu'il inscrit, et de ce que Doillon a su prendre les risques d'une inscription vraie, celle des corps, du langage troué de lapsus et de mots mangés, inaudibles, celle de la lumière brute (avec des ombres marquées et uniques qui tranchent sur l'uniformité des éclairages dans le cinéma ambiant), celle du paysage (réduit ici à sa présence minimale, minérale, à sa lumière froide), celle de cette maison (la sienne), qui n'est donnée à voir que par fragments, sans jamais faire sens dans son isolement comme le lieu métaphorique de quelque huis-clos à la Saura ou à la Bergman.



Dominique Laffin et Jacques Doillon dans *La Femme qui pleure*, de Jacques Doillon

Cette inscription singulière et cette énonciation modeste font qu'il est difficile de parler juste de ce film, qui autorise encore moins qu'un autre que l'on discoure sur son dos de ce qu'il nous montre avec une précision aiguë, de ce qui ne va pas entre les hommes et les femmes, du corps hystérique, de l'enfant dans le couple, etc...

A tout prendre, je préfère encore décrire ce film comme un champ de déplacement de corpuscules lumineux qui auraient la faculté, comme dans certains jeux électroniques, de s'attirer, de se repousser, de ricocher l'un sur l'autre. Il y apparaîtrait à l'évidence que le jeu y est réglé, du début à la fin, par le personnage de Dominique, que c'est elle et elle seule qui a le pouvoir de faire se mouvoir les deux autres, de les faire se rejoindre, se séparer, se cogner l'un à l'autre, s'éloigner. Elle seule est dotée de cette force d'attraction et de répulsion qui va impulser et infléchir leur parcours. Et cette position maîtresse (qu'elle en soit consciente ou pas ne change rien à l'affaire), il apparaîtrait curieusement qu'elle la tient de sa force d'inertie, de sa capacité d'opposer à l'apparente autonomie de mouvement des autres sa masse corpusculaire.

Si j'avance cette première description du film, un peu contre tous les discours psychologisants dont on a pu l'enrober, c'est aussi qu'elle me paraît rendre compte mieux que toute autre du rapport de Doillon à son film, celui de quelqu'un qui aurait programmé minutieusement un tel jeu, sur la base de lois rigoureuses, laissant peu de place au hasard (il ne saurait y avoir véritablement de surprise ni d'improvisation dans ce film) et qui n'en serait pas moins fasciné, ensuite, par ce jeu qu'il aurait luimême mis en place mais dans lequel il s'interdirait, une fois la partie commencée, de réintervenir, de tricher, d'infléchir ce qui doit advenir à partir du réglage initial. Attitude qui implique à la fois une connaissance rigoureuse des lois de la machine, le goût du jeu, c'est-à-dire de risquer loyalement cette maîtrise, et le respect du spectateur qui n'aura affaire qu'à la partie telle qu'elle se déroule sur l'écran, sans la plus-value d'un savoir sur les lois de la machine ou sur l'habileté du programmeur.

Même à changer de registre pour rendre compte du film, il est tout à fait clair, dès le début, que la situation ternaire est faussement symétrique, qu'il ne s'agit pas d'un homme entre deux femmes mais que Dominique, la femme qui pleure, la légitime, est le pôle par où transitent toutes les relations du trio. Ce n'est pas sur un départ de Jacques mais sur un retour à Dominique que s'ouvre le film. Dès le premier plan elle est assise par terre, immobile, et elle pleure (on l'entendait déjà pleurer dans le générique). Un bruit de voiture : c'est Jacques qui revient, qui l'appelle, qui la cherche dans la maison, comme attiré par l'inertie de ce corps tassé, de ce visage mouillé. Tout se passe comme si Jacques n'était fasciné, en fait, que par ce qu'il advient à Dominique de sa relation à Haydée. On pourrait dire, en rendant cette expression à son sens minimal, que c'est à Dominique qu'il tient, même si pour cela – tenir à elle – il a besoin d'Haydée, comme dans le noeud borroméen cher à Lacan. C'est momentanément par la troisième, par Haydée, que transitent

leurs relations, mais il semble bien qu'Haydée ne serve finalement qu'à cela, qu'à les faire tenir ensemble. Corollaire logique : Haydée et Jacques, tout au long du film, ne tiennent ensemble (et de façon précaire) que par rapport à Dominique qui les fascine l'un et l'autre, qui est présente dans chacun de leurs dialogues, dans chacun de leurs mouvements, dans chacune de leurs décisions comme la cause véritable de ce qui les réunit, au point qu'il semble tout à fait improbable qu'il puisse jamais y avoir d'échange, entre eux, qui ne passe d'une façon ou d'une autre par Dominique. Vérité qu'Haydée pointe à deux reprises, en fin de parcours : lorsqu'elle dit à Jacques que ce qu'il aime vraiment, c'est la souffrance de Dominique; lorsqu'elle explique la mort de son désir d'enfant par le fait que Jacques n'ait rien trouvé de mieux que de se précipiter en parler à Dominique « pour qu'elle n'ignore rien de ce qui se passe d'important entre eux ». La situation se dénouera donc, logiquement, à la façon du noeud borroméen : il suffira que se coupe un des liens (Jacques-Haydée) pour que les trois anneaux se séparent.

Reste à parler de Lola. Lorsque Jacques arrive chez Haydée, pour la première fois dans le film, c'est pour poser le chausson de sa petite fille sur la cheminée et téléphoner à Dominique pour lui faire savoir, déjà, que ce chausson est là, c'est-à-dire de façon à peine voilée quelque chose qui le lie à elle et dont la présence lui est nécessaire pour rester avec Haydée. Ce qui importe ici, c'est moins qu'il s'agisse d'un chausson de sa fille que ce besoin qu'il éprouve que Dominique sache que ce chausson est là, avec (ou entre) lui et Haydée, comme troisième anneau.

Cette scène inaugure en même temps le rôle de Lola qui est de déprimer la relation ternaire centrée sur Dominique d'une relation privilégiée père-fille, où les deux femmes sont renvoyées dos à dos dans leur manque à pouvoir être La femme pour Jacques (« elles ne seront jamais aussi belles que toi ») et où Lola, dans le même temps, servira de lien et d'horizon obligé à toute relation de Jacques avec une femme. Cela, Dominique l'a bien compris qui exhibe à Haydée, lors de leur première rencontre, les photos de Lola comme ce qui les égalise et les condamne toutes les deux à rater leur rapport à Jacques. Haydée, à la fin du film, devra s'en aller de ne pouvoir assumer d'en passer par le relais de Lola : elle refuse de jouer avec elle, après qu'elle vient d'apprendre qu'elle n'aura pas d'enfant avec Jacques.

Tout cela, pourtant, ne relève jamais que de la logique souveraine d'un scénario (qui produit certainement, à son niveau, des effets de vérité et de beauté), mais ce qui fait que ce film est plus qu'un film intelligent, c'est l'inscription de cette logique dans une vérité des corps et du langage qui échappe à tout effet de scénario ou de discours. Le véritable coup de force du film, c'est la fascination de la présence physique de Dominique, c'est d'avoir réussi à montrer l'inertie, l'entêtement de ce corps à être là, à la fois têtu, opaque et maître du jeu, un corps autour duquel tourne et bute toute la fiction.

Il y a quelque chose qui vient tout droit du burlesque dans cet entêtement de Dominique à être présente de tout son corps dans chaque plan du film, un corps qui s'impose à elle comme étrange (elle en parle un peu comme d'un corps étranger : ceci pour le corps hystérique) mais dont elle ne cesse d'imposer aux autres l'énigme de la présence obstinée, de cette hétérogénéité incongrue dont ils ne savent que faire, qui les prend toujours à contre-pied, dans l'ordre : Jacques, l'ami peintre, le type dans le café, Haydée, le couple Jacques-Haydée, Jacques à nouveau.

Dans cette présence butée, burlesque, qui excède largement la description du corps hystérique, on assiste comme au retour d'un corps d'enfance, sourd à toute bienséance, résistant à tout calcul d'intérêt, fascinant d'opacité et qui ne saurait être perçu, dans ce film, comme régi par la logique d'une fiction qui est pourtant implacable.

D'avoir pris ce risque et réussi cette opération, Doillon compte sans doute aujourd'hui parmi les cinéastes français, rares, dont on est en droit d'attendre autre chose que du savoir-faire.

Alain Bergala

L'AMOUR EN FUITE
(FRANÇOIS TRUFFAUT)

Impossible de ne pas être complètement bouleversé, dans cette « suite et fin » des aventures d'Antoine Doinel, par les quelques images prélevées sur le premier film de Truffaut : *Les 400 coups.*

Que revoyons-nous en effet? D'abord une détresse d'enfant jusqu'alors inédite dans le cinéma parce que se coulant d'emblée dans un récit. Doinel, mettant le désespoir en fuite, trace dans le même mouvement l'histoire de son corps d'exclu de la présence maternelle. Il invente la fiction de la mère morte, et raconte l'épisode de sa rencontre avec une prostituée. Trace définitive, la création de l'acteur Jean-Pierre Léaud étant une fois pour toutes fixée par les images cinématographiques dans son caractère d'inachèvement saisi au vol, de fuite immortelle. Mobilité tenue en cage, en quelque sorte, comme dans la scène du manège forain (de rotor) qui nous sera également montrée.

En regard de l'extraordinaire impression que nous font ces flashback, le feu d'artifice du travail truffaldien (certes souvent réussi) censé donner un avenir à Doinel, nous déçoit un peu : Doinel était définitivement plus émouvant dans *Les 400 coups.* Alors nous nous posons des questions sur la traîtrise du cinéma. Il nous semble bien en effet que c'est *justement* parce qu'une fiction en devenir a été ainsi emprisonnée par le cinéma que les suites à lui donner deviennent difficiles. Question grave car, on le voit dans la scène du rotor, cet arrêt en mouvement (le cinéma, le manège) c'est aussi le bonheur de Doinel; pauvre bonheur, merveilleux et désespéré d'un enfant perdu, ne consistant que de la « prise » d'une vie par la notion artificielle du rotor; troublante métaphore du cinéma où toute vie est soutenue d'une origine de déjà mort. Doinel est né du cinéma, d'un artifice.

Toute l'oeuvre de Truffaut s'est élaborée sur le pari de ne pas oublier cette image, d'en faire la résurrection. Dans les films suivants, Doinel sera gratifié non pas de la mère ou de la famille qu'il n'a pas eues, ce qui serait trahir son rapport à la fiction, mais, je dirais, de mères *d'aventure,* à la fois protectrices et causes de fiction, donnant la proximité et l'éloignement. Ainsi Doinel pourra s'amuser comme un gosse avec les institutions familiales : dans *L'Amour en fuite,* se marier, divorcer, commettre l'adultère, c'est tout comme. Mais la part de fuite, *contre* la gratification cette fois, a toujours été maintenue par le jeu propre de Jean-Pierre Léaud poursuivant – tandis que les « cadeaux » pleuvent – le destin d'exclu d'Antoine Doinel : tendu vers une ligne de rectitude et de dignité, n'acceptant rien et, au vrai, ne mêlant son corps à rien ni à personne.

En fait, il n'y a jamais eu de destin de Doinel autre que celui du cinéma, c'est-à-dire comme cadeau « pour du beurre », et



J.-P Léaud, J.-P. Léaud, J.-P. Léaud et J.-P Léaud dans *L'Amour en fuite*, de François Truffaut

c'est cette démunition radicale qui donne toute la beauté du pari pour Truffaut : à chaque fois partir de la mort par un coup de force, inventer de nouvelles gratifications, de nouvelles figures de fuite en avant, défier encore une fois cette sinistre vérité qui énonce que Doinel, cet être pelliculaire, a toujours été déjà mort. Il est bien vrai que les histoires de la filiation véritable de mythes qui doivent se développer à partir d'une naissance « vraie » et non « de cinéma », avec mère aimante et père symbolique, c'est l'affaire des penseurs (des critiques peut-être), ces gardiens de la vérité.

Seulement il ne faut pas tomber dans leur piège et vouloir leur montrer que Doinel aussi a un passé, une histoire et que le déjà filmé peut constituer un support de destin. Le passé aussi doit s'inventer, contre tous, à chaque fois (comme Truffaut l'avait fait pour *L'Homme qui aimait les femmes)* faute de quoi les images déjà filmées, avec leur pouvoir si particulier à l'art truffaldien d'envahir tout le champ du temps, de dévorer par leur aura l'avenir lui-même, luttent contre le film en train de se faire. Celui-ci apparaît alors, en dépit de l'élan de quelques scènes et de Marie-France Pisier, comme une vérité mesquine et déprimante d'un passé merveilleux. Le cinéma de Truffaut ne supporte de psychanalyse que toujours nouvellement fictive.

Il y a sans doute là de la fatalité du temps qui passe, il se peut qu'à certains moments le défi de la fuite en avant ne soit plus possible, que le réel (Doinel, enfant mort parce que né d'une mère d'artifice) fasse retour. J'aime voir dans l'effrayante et brève scène de l'enfant mort une *image*, de ce réel comme seul Truffaut a l'audace d'en filmer.

Bernard Boland

*
* *

Ceux qui n'étaient guère plus vieux que Doinel-Léaud au moment des *400 coups* (j'en suis) ont beaucoup de mal à imaginer comment *L'Amour en fuite*, vingt ans après, affecte ceux, plus jeunes, pour qui Léaud n'est qu'un acteur, un acteur qui jouerait un peu comme Truffaut dans *La Chambre verte* et qui ne serait pas ce qu'il est pour nous : une *star*, la seule créée par la Nouvelle Vague, le seul corps qui soit passé (de Truffaut à Godard, d'Eustache à Skolimovski) de l'enfance malheureuse à l'adolescence cinéphilique, avec sortie de la cinéphilie vers le gauchisme – jusqu'aux derniers soubresauts d'icelui. Aujourd'hui, dans un geste ambigu, Truffaut *reprend* Léaud, au sens ou il le ré-engage et où il reprend aussi ce qui lui appartient – et ceci depuis toujours. Avec cette reprise, Truffaut est logique avec ce qu'on a fini par comprendre de son cinéma : qu'il ne s'agit ni de revendication (erreur de voir dans *Les 400 coups* un film révolté, à la Vigo) ni de fraîcheur jeune (erreur de ne pas avoir vu, dès le plan du crématoire dans *Jules et Jim*, l'inspiration morbide de son cinéma). Il a fallu attendre que Truffaut, ayant affermi peu à peu sa position (prodigieuse carrière que la sienne), se sente assez fort pour tourner, à la manière des grands maîtres américains, entre deux films de divertissement, un film impudiquement grave (et voué à un relatif insuccès commercial) comme *La Chambre verte*, pour comprendre qu'il s'agit chez lui – comme dans toute la Nouvelle Vague, d'ailleurs – de *culte des morts*.

Culte qui ne va pas sans une certaine *idéalisation*, dont *L'Amour en fuite* pousse au plus loin les procédures. Une idéalisation qui n'a rien à voir avec une préférence pour le mensonge ou un refus de voir les choses et les gens tels qu'ils sont. Au contraire, Truffaut (qui admire Renoir, dont le mot d'ordre était « tout le monde a ses raisons ») idéalise dans le sens où il suspend tout jugement définitif, comme dans les romans de James. De quoi est-il question dans *L'Amour en fuite ?* Pourquoi

ces retours en arrière, ces greffes, ces inserts, ce « vingt ans après » ? Entre autres de ceci : prenons le personnage de Colette (Marie-France Pisier), de la mère de Doinel dans *Les 400 coups* (l'image de Claire Maurier) ou de son amant furtif (Jean Douchet) dans le même film : ce sont des personnages plus ou moins critiqués, négativés, vus de façon unilatérale (toujours du point de vue de Doinel, de la victime), sans beaucoup de temps ni d'espace pour exister *par eux-mêmes*. Or, tout est là, la grande leçon (de Renoir, de Hitchcock, de Lubitsch...) est celle-ci : le moindre personnage doit exister par lui-même, n'aurait-il *qu'un* plan pour exister. Truffaut, à partir d'un certain moment, a été contraint de beaucoup tourner pour offrir à ses personnages une chance de revenir, statistiquement, et de revenir sous un éclairage différent, loin de tout manichéisme. Colette, l'adolescente un peu snobe de *L'Amour à vingt ans*, a payé cher sa légèreté et son mariage hâtif : la mort de son enfant, son divorce, la reprise de ses études, l'ont amenée à ressembler à cette femme indépendante, séduisante et vulnérable que l'actrice Marie-France Pisier a fini par incarner aujourd'hui. Et du coup, l'image du présent modifie celle du passé qui n'est plus définitive. De même, le personnage de l'amant de la mère de Doinel, ce quidam à moustache qui n'a que deux plans pour exister dans *Les 400 coups*, devient « oncle Lucien » (Julien Bertheau), un personnage à part entière, et entièrement émouvant (cf. la magnifique scène du cimetière). Enfin, et surtout, la mère de Doinel, un des personnages les plus durs de tout le cinéma français d'après-guerre, évoquée par celui qui lui est resté fidèle, prend comme on dit, « de l'épaisseur » : mère indigne peut-être, mais aussi « petit oiseau », amoureuse de l'amour, anarchiste (!), morte jeune encore, enterrée à Montmartre, regrettée, ayant enfin gagné un prénom - Gilberte. Plus que d'un culte des morts, il s'agit d'un pathétique « ne jugez pas ! », proféré par le cinéaste en faveur de ses créations, un refus qu'elles lui échappent, ou pire, qu'elles soient mal jugées. Il y a là toute la générosité de celui qui « tient compte du spectateur », lui propose des histoires et des personnages et le désir fou de continuer à avoir sur eux tout pouvoir – *toujours pour leur bien*. Paternité de l'auteur prolongée en paternalisme sans fin, rétention très caractéristique de la Nouvelle Vague qui consiste à reprendre ce(ux) que l'on a donné(s).

Dans *L'Amour en fuite*, dernier film de la série Doinel, affirme Truffaut, une sorte de point-limite est atteint : le personnage primordial, filmé une fois pour toutes dans le premier film, la mère (la mère, modèle de *toute* femme, cf. *L'Homme qui aimait les femmes*) entre à son tour dans le royaume de ces morts dont on ne peut plus rien dire, idéalisés, ou plutôt *sauvés*. C'est, bien sûr, un peu trop beau pour être vrai. Les enfants martyrs font retour dans la fiction, comme un mauvais rêve qui insiste ou un remords indélébile, (cf. *L'Argent de poche* ou ici le fait que l'avocate veuille défendre un parricide). Point-limite parce qu'au terme de ce processus d'idéalisation, Truffaut en arrive à imaginer un film où il ne se trouve plus *un seul* personnage négatif (ou même antipathique) et à risquer que son système, ayant atteint sa plus grande perfection, ne dépérisse, faute de nouveaux remords à cultiver.

Serge Daney

COMME LES ANGES DECHUS DE LA PLANETE ST.-MICHEL (JEAN SCHMIDT)

Bien plus qu'en une série sociologique de portraits violents ou en un pamphlet militant contre la société capitaliste, le film consiste en un enchevêtrement de liens familiaux sans cesse reparcourus (1) et perpétuellement *ratés*. Perdu, l'enfant à demi-aveugle d'un père arabe et d'une mère juive : Mourad, qui nous conte sa non-identité; raté ou trop parfait, le tandem réalisé par les deux jumeaux étheromanes; vouée sans doute à l'échec l'aventure conjugale de Fabio et de sa petite amie, car, dit-il, j'ai été un assassin et je peux le redevenir; sans avenir, cette famille formée par les jeunes marginaux et les habitants d'un immeuble du quartier dans la lutte contre une société immobilière qui voulait les rejeter.

Et pourtant, en voilà des familles *exemplaires* : l'union d'un arabe et d'une juive; l'amour fou entre deux frères; la tendresse de deux jeunes amants; la belle connivence, la solidarité *de fonds*, entre les locataires menacés (une vieille femme, un couple ouvrier encore jeune...) et les marginaux : rassemblés dans la cour de l'immeuble, comme pour la photo dans une scène qui fait penser au Renoir du *Crime de Mr. Lange*, au Carné d'*Hôtel du Nord*... De tout cela, le film nous montre qu'il ne reste jamais rien pour les personnages. L'action elle-même qui permet d'éviter l'objectivation sociologique, l'embrigadement des lendemains militants et chantants, exemplaire elle aussi et achevée (Mobilisation, Lutte, Victoire) s'épuise dans le déroulement de son scénario; axe fictionnel du film, elle tourne à vide.

Mauvaise combinaison donc : le drame de tous ces personnages est de ne pas savoir trouver les bonnes. Aussi leurs histoires tournent mal, avec la violence qu'ont les histoires de famille qui tournent mal.

A l'inadéquation fondamentale de ces réseaux, le filmage participe *corps et biens*, et là, le film, déjà objectivement bouleversant, comme on l'a (justement) beaucoup dit, permet aussi de s'interroger sur cette catégorie qu'il représente et d'où reviennent aujourd'hui des films importants (cf. *Genèse d'un repas de* Moullet, bientôt sur nos écrans), celle du film d'intervention politique ou sociale.

Car à ces liens qui ne parviennent pas à se nouer, Schmidt ajoute le sien et, à l'évidence, il n'est pas non plus le bon. Que veut-il être pour eux? *Un frère*, bien sûr. Il trouve ici la position conventionnelle du cinéma militant, celle de la solidarité fraternelle entre le camarade Filmeur et le camarade Filmé, tous unis *contre* un troisième : le patron, la bourgeoisie, le propriétaire, le syndicat. C'est un collectif de frères qu'il propose, mais ceux-là n'en manquent visiblement pas; c'est même ce dont ils manquent le moins : frères de sang, frères de lutte, frères de vie. Et d'ailleurs la cible qui pourrait les constituer (en un collectif fraternel d'énonciation, par exemple), la lutte, prouve à chaque étape sa vacuité, produit son propre vide (2). Dès lors, c'est *l'impossible de ce rapport* qui est corrélativement produit, son caractère dérisoire en une pathétique version. Jamais il n'aura contribué à ce point à faire comprendre ce qu'on pourrait paradoxalement appeler le contenu des personnages : paradoxalement, car ce que cette offre ratée, chargée d'affectivité désolée, fait jaillir ici c'est le manque *irrémédiable* dont souffrent les protagonistes du film. Place décidement peu enviable que celle du filmeur (aussi peu que celle des filmés, par définition victimes du système : qu'on ne s'étonne pas que ce cinéma, fait de rôles et de places surtout pas désirables, ait pu être si aisément qualifié de « chiant »). A ces griefs accumulés contre la vie et ce qui leur a donné la vie (sur un champ à la fois social et familial dont ils ont perdu les repères) : manque de soins, manque d'amour, manque d'esprit de sacrifice (quand eux ne sont *que* sacrifice (3)), le réalisateur ne peut qu'ajouter sa propre voix dans le concert (c'est le sens de l'expression « donner la parole à »), tenter de recouvrir ces cris d'une solidarité fraternelle *par principe nécessaire*, d'où il ne faut pas sortir (en cela cette offre de frater-

nité est totalitaire). Quand, après avoir enragé contre le mal que la vie leur fait, les jumeaux se mettent à tenir des propos racistes, Schmidt ne peut alors que leur annoncer timidement qu'« *ils* » sont aussi nos frères (dérisoire, mais que dire d'autre?). Assez de frères, semblent-ils dire alors : derrière cette multitude de frères joyeusement annoncés se cachent ou se perdent peut-être les *filiations de chacun*, les bonnes cette fois. C'est le corps de la ville, de la société qui les a vu naître (et qu'ils parcourent désespérés en ses zones les plus sombres) qui leur importe, pas les problèmes, encore moins les idées ou les idéaux de ceux qui grapillent ce corps avec eux.

Vers la fin, le mince espoir qu'avait soulevé la lutte s'effondre définitivement dans le méchoui raté que Mourad, l'idéaliste, avait voulu pour fêter la victoire contre la société immobilière. Et ils restent seuls à se battre sur ce terrain vague, avec les fantômes, leurs frères eux aussi.

Serge Le Péron

1. Par où le film fait penser à *Milestones*.

2. Et le film dit assez la faillite de la fonction quasiment thérapeutique qu'on avait plaquée sur cette modalité et en termine avec ce positivisme de la lutte-qui-met-fin-à-tous-les-maux.

3. Variablement d'ailleurs : Mourad devient aveugle à la suite d'un accident du travail et d'une bagarre pour secourir un immigré agressé. Les deux jumeaux, eux, sacrifient leur propre corps sans raison apparente : le marquent, le piquent (ou bien ne font pas les piqûres nécessaires : ils sont diabétiques), le tatouent, y installent progressivement la mort.

*
* *

NOTES

L'ULTIMATUM DES TROIS MERCENAIRES (R. ALDRICH)

Même affublé d'un titre français répulsif, même amputé d'abord de 30 minutes par le distributeur américain, puis encore de 28 minutes par le distributeur européen, *Twilight's Last Gleaming* (littéralement : *La Dernière lueur du crépuscule)*, le dernier film de Robert Aldrich, reste captivant.

L'action se passe dans les années 1980. Un ancien général du Vietnam (Burt Lancaster), évadé d'un pénitencier avec deux complices, s'empare d'un centre de fusées nucléaires et menace d'appuyer sur le bouton qui les projettera sur l'Union Soviétique si on ne lui accorde pas, outre une rançon, un temps d'antenne à la télévison · pour dire La vérité. Laquelle ? Le film, dans son état actuel, ne le précise pas, et il n'est pas sûr que dans sa version intégrale il fut davantage explicite. La fiction n'en a pas besoin. Le suspense fonctionne essentiellement sur l'intensité et la complexité des affrontements, pas sur leur contenu. On veut savoir si Burt Lancaster réussira à forcer le Président à lire son message devant les caméras, peu nous importe ce qu'il contient. Par contre, les coupes qui assombrissent certains conseillers du Président (Joseph Cotten ne fait plus, pour ainsi dire, que passer) ou le background du général en chef (Richard Widmark) rendent cette complexité dramatique à la fois moins complexe, moins riche, et plus opaque.. C'est dommage (et scandaleux).

Bientôt, différentes contre-manoeuvres ayant échoué après avoir failli réussir, le conflit se réduit au duel de deux hommes : le général rebelle et le Président. Pour ne pas donner la victoire au premier, un félon idéaliste, l'Armée est prête à sacrifier l'autre, l'otage. L'otage de son propre pouvoir. Le destin du Président n'est-il pas scellé, dès le premier plan, par cette balafre sanglante qu'il se fait le matin en se rasant ?

Twilight's Last Gleaming : une tragédie moderne. Lobby militaire, staff présidentiel, ordinateur, media, feu nucléaire, télécommunications : c'est entre les divers détenteurs du pouvoir moderne que se déroule la partie mortelle, inévitablement mortelle. Sale histoire de famille : le terroriste n'est pas un étranger mais un frère, il a grandi dans la maison. Fiction d'État par excellence, la tragédie est l'apanage des gens de pouvoir. Et, de ce point de vue, tout se passe aujourd'hui comme aux temps des Atrides. Seulement, Iphigénie ne fait plus l'affaire : les présidents des démocraties ne peuvent envoyer leur fille au sacrifice, cela ne se fait pas. Ils doivent payer de leur personne. Peut-être parce qu'il ne s'agit plus de faire souffler le vent, mais d'empêcher la tempête. Et l'Iliade n'aura pas lieu. Seulement aussi, les confidents qui transmettaient les informations d'un groupe à l'autre, faisant ainsi progresser l'action vers son dénouement, se trouvent remplacés par l'œil rotatif et infatigable des caméras électroniques. Sans doute parce qu'on ne peut plus se fier à personne. De la vidéo partout, tentaculaire, indispensable. La mort est au bout du *canal* Prodigieux final, bien digne d'une aventure de notre époque, sommet de l'aventure : l'aventure au sommet. Final joué pour des centaines de spectateurs d'État, soldats, fonctionnaires, politiciens, tous filmeurs, tous filmés. Sur des multitudes d'écrans de télé, ils contemplent, le monde ayant été suffisamment transformé, celui qui va mourir. Filmé, mais pas filmeur. Celui qui meurt : celui qui ne filme plus, qui n'est plus devant du film mais dans le film. Celui qui n'est plus que sous les caméras, sous toutes les caméras. Celui qui a perdu, comme Antée avec la terre, le contact avec l'écran *de contrôle*.

En direct. C'est le règne du simultané. Du coup, la narration, fictionnelle à 100%, pour tenter de ne rien perdre ou d'en perdre le moins possible, défile souvent sur un écran divisé en deux, en trois, en quatre parties. Alors, les spectateurs sont plongés dans la situation des personnages : acculés à interpréter très très vite une foule d'informations. Et tout en risquant de perdre (un peu) le fil de l'histoire, nous pouvons avoir (beaucoup) l'illusion de risquer notre vie. Agréable sensation. Et rare, en ces temps de cinéma sociologique. Mythologique, le film d'Aldrich nous rappelle, somptueusement, que le cinéma n'est peut-être jamais aussi grand que quand il fait les hommes se prendre pour des héros.

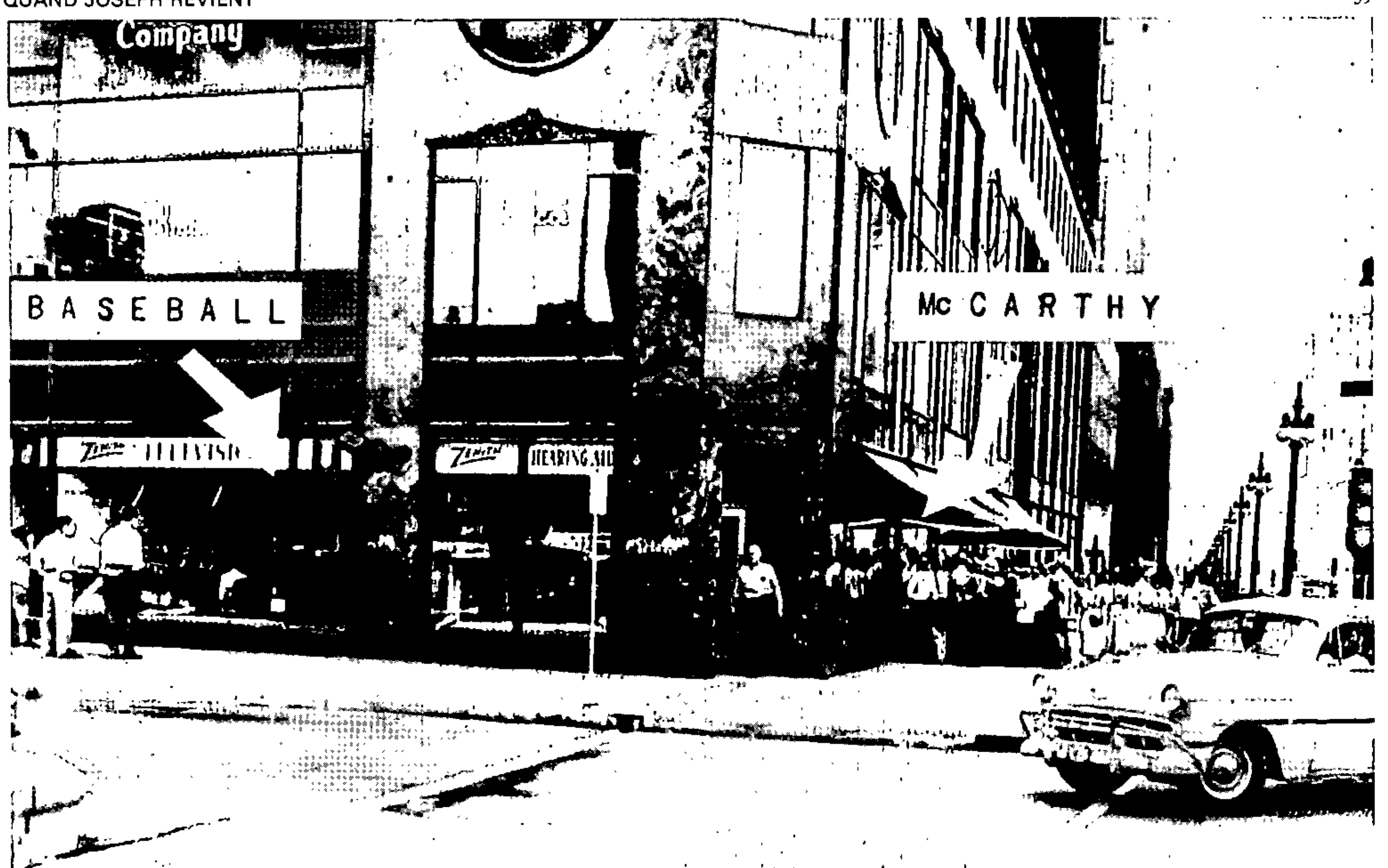
J.-P. F.

POINT OF ORDER (E. DE ANTONIO)

Au point culminant de l'affrontement entre l'avocat Welsh, de l'Armée des États-Unis et Cohn, le défenseur du sénateur Mac Carthy, il y a l'épisode de la photo. Celle-ci, représentant le secrétaire de l'armée Stevens et le soldat Shine (corrompu par le comité Mac Carthy), avait été produite par Cohn pour affirmer la collusion entre les deux hommes (ce que Stevens et l'armée contestaient). Or Welsh, aussi rusé que Charles Laughton dans *Témoin à charge*, avait retrouvé l'original : sur lequel on voyait bien Stevens et Shine mais aussi un troisième militaire (Bradley) mis hors champ par un habile recadrage sur la photo diffusée par Cohn.

Ce détail connu, la signification du regard de Stevens n'est plus la même : dans la photo recadrée, ce regard est dirigé vers Shine et signifie l'amitié, ou au moins une vague complicité entre les eux hommes. Avec Bradley en plus, ce regard n'est plus qu'un regard *vers* la droite (peut-être vers Bradley) et il ne peut plus être question de collusion. Ce recadrage était donc un de ces trucages photographiques dont les pouvoirs – à l'Est comme à l'Ouest – ont usé. Procédés méprisables. A l'Est, on a gommé des personnages politiques des photos officielles : opération aussi barbare que radicale. A l'Ouest, plus de raffinement parfois (mais rien de nouveau) : on a recodé le sens d'un regard, la signification d'un rictus pour faire disparaître des gens ou pour les diffâmer.

Toute cette séquence (qui est d'une grande intensité dramatique) est un *morceau de mise en scène politique (presque) à l'état brut*. C'est un moment des travaux de la commission constituée en 1954 aux États-Unis pour éclaircir (et apurer) les activités du sénateur Mac Carthy et de son fameux comité pendant la guerre froide qui s'achevait. Toutes les séances furent filmées intégralement pour la télévision. En 1963,



Point of Order : Le public préfère la retransmission des audiences au base-ball à 9 contre 1.

De Antonio a réorganisé tout ce matériau et fait un film (le premier), *Point of Order* (heureusement ressorti à l'Olympic en ce début d'année).

L'activité univoque des protagonistes (*parler*, parler assis, gestes et regards à l'appui, face à l'adversaire ou à la caméra) (1), l'unité de lieu et son caractère clos renforcé encore par le filmage (de télévision : plans rapprochés ou gros plans) se trouvent ici littéralement *condensés*. D'où une tension de l'action, une pression spécifiquement dûes au film,qui révèle, si l'on peut dire, *in vitro*, les extraordinaires pouvoirs de fascination de la scène politique. S'il fallait s'en convaincre (et s'en prévenir) il faudrait revoir ces 97 minutes de 1963, collage des 188 heures que les américains suivaient, paraît-il, en 1954 en direct dans les cafés et tous les endroits publics où se trouvait un récepteur, délaissant leurs activités et même leurs salles de cinéma habituelles : rivés à ce film incroyable. On les comprend. Il faut revoir *Point of Order* aussi pour le spectacle et le cinéma.

S.L.P.

1 Le caractère univoque de cette activité est devenu la règle à la télévision. Comme l'a noté Barthélemy Amengual (*Du cinéma porno comme rédemption de la réalité physique,* in « Cinéma d'aujourd'hui », n° 4, Seghers) sur le petit écran, « le footballeur footballe, le vigneron sulfate, le pompiste vidange... » et l'homme politique fait de la politique, c'est-à-dire se livre devant les caméras au jeu de la vérité et du mensonge (jeu de *caches*, communément à l'œuvre dans les fonctionnements du politique et du cinéma).

QUAND JOSEPH REVIENT
(Z. KEZDI-KOVACS)

Un homme s'en va, marin de son métier; sa jeune femme va habiter chez sa belle-mère. Quelques longs mois plus tard, à la fin du film, Joseph revient.

L'émotion qui naît de ce film hongrois (quatrième long métrage d'un réalisateur né en 1936, longtemps assistant de Jancso) repose sur un remarquable scénario ainsi que sur le jeu de deux comédiennes admirables.

« *Au départ il y avait... je l'avais un peu oublié, je m'en souviens maintenant... il y avait Joseph et Marie, la situation biblique en négatif : Jésus n'est pas né, Joseph et Marie ne sont pas ensemble...* » dit Kezdi-Kovacs à Françoise Audé et à Jean-Pierre Jeancolas dans *Positif* 214. Davantage qu'un film sur le thème des «femmes entre elles », *Quand Joseph revient* est un film sur des manques. Pas seulement le manque d'homme.

Qui dit manque dit objet de substitution. Et ce que le scénario programme, au fond, c'est toute une série de situations où les deux femmes se trouvent obligées de se prendre mutuellement pour objet de remplacement. La frustration fondamendale est là : pas plus que la jeune femme ne remplace le fils qui est loin, la belle-mère ne saurait remplacer les parents (qui plus est *adoptifs*) de Marie. Et pourtant... Les péripéties que le film donne à voir sont celles d'un processus d'accommodement.. Accommodement à une substitution qui risque de durer, car Joseph repartira, son métier l'exige. Son métier ou autre chose. Son désir par exemple, son désir de sortir de son pays, son désir d'ailleurs. Il faut se souvenir de cette thèse sur l'Odyssée formulée par Lang dans *Le Mépris* de Godard : *si Ulysse mit tant de temps à regagner Ithaque, c'était peut être qu'il n'avait pas très envie de rentrer chez lui.* Et si Joseph, dans le film de Kezdi-Kovacs, était le seul qui ait trouvé la bonne solution, le bon compromis, la bonne sortie...? Le manque de dehors, c'est bien aussi cela qu'éprouvent les deux femmes. Et là aussi, elles doivent se contenter d'objets de substitution. Fort différemment d'ailleurs. Si Marie n'hésite pas à sortir de la maison, de l'usine, de chez sa patronne (avec éclats), Agnès n'a que la force de faire venir un peu de dehors chez elle, quelques amants furtifs Mais chacune joue sa peau et n'a pas l'intention de faire de cadeau, sinon pour

reprendre l'avantage. Car entre elles, le rapport des forces est complexe, sans cesse fait de rivalité et de fascination, d'alliance et de guerre; chacune utilise tour à tour toutes les armes possibles, la jeunesse, l'autorité, la morale, la loi, mais aussi la bonté, la soumission, la reconnaissance, l'indulgence.

Les deux comédiennes, Lili Monori et Eva Ruttkai, sont à la hauteur d'une telle complexité, la multiplient même. A propos de leur jeu, Louis Marcorelles a évoqué l'Actor's Studio, Caroline Champetier a comparé Lili Monori à Juliet Berto. C'est vrai, chez Berto comme chez Monori (dont c'était là le premier rôle cinématographique) il y a un frémissement sensuel plus qu'étonnant, de la brillance jusque dans les expressions les plus nécessairement ternes, une certaine moue mobile entre autres. Déjà rien qu'à voir une photo...

J.-P.F.

PAIR OU IMPAIR
(S. CORBUCCI)

L'ouvreuse du Paramount-Bastille me confie qu'elle reste volontiers au fond de la salle pour mieux entendre le public rire. On rit, en effet, à *Pair et impair*, comme on riait sur les boulevards à la série des Trinità ou dans les chaumières à la lecture des premiers Lucky Luke. Bud Spencer et Terence Hill, son petit frère, dernier couple picaresque encore vivant (et heureux de l'être) dans le cinéma, traversent les intrigues et les lieux comme des simulacres, redressent des torts sans croire pour autant à la raison et émigrent du western italien qui les révéla à une production plus chère, plus esperanto, signée Corbucci, faiseur connu. Et dans ce rire, qui fait tant plaisir à l'ouvreuse du Paramount-Bastille, ce rire toujours facile mais jamais bas, il se joue l'une des dernières cartes du cinéma populaire (entendu ici non dans le sens statistique de « grand public », mais dans celui, qualitatif, de « peuple »), une carte qui a beaucoup, beaucoup servi et qui est, bien que défraîchie, à peu près inusable. C'est un peu la question posée à tout corps de cinéma (à tout héros) : *qu'est-ce que tu sais faire ?* Terence Hill, star parodique au regard trop bleu, est plus fort et plus intelligent que tout le monde, il parle aux dauphins, il gifle quinze personnes d'un coup et plume au poker un grec fade réputé le meilleur joueur du monde. Cette rhétorique enfantine de la surenchère, du *chiche ?* ne va jamais sans un sens égal de la dérision (voir les premiers films de Leone). Car le couple Spencer-Hill, le géant et son « petit frère », occupés seulement à veiller l'un sur l'autre, tout à fait en dehors du monde des femmes et de l'argent (on rafle des millions mais on donne tout un orphelinat) sera à tout jamais contemporain de notre pré-adolescence (la fameuse « période de latence », c'est-à-dire pré-freudien et pré-marxiste. D'où, aussi, le rire.

S.D.



Peter Sellers dans *La Malédiction de la panthère rose*

LA MALEDICTION DE LA PANTHERE ROSE
(B. EDWARDS)

Quatrième épisode des aventures de l'inspecteur (principal) Clouseau, interprété par l'admirable Peter Sellers, cette *Malédiction* était le seul film réellement drôle à l'affiche de ces dernières fêtes. Comme de bien entendu, il fait un score très inférieur aux *Bronzés*, *Carapate*, *Cage aux folles* et autres françaises nullités.

Clouseau a de la stratégie, aussi impénétrable et tortueuse que la volonté divine, elle déroute non seulement ses adversaires, la haute pègre internationale, mais aussi son chef hiérarchique et ennemi intime, le commissaire Dreyfus, que les succès professionnels de son subordonné ont rendu littéralement fou (il est sous surveillance psychiatrique). Mais Dreyfus, ce *loser*, peut toujours courir : sinon invulnérable, Clouseau est invincible. Le pire peut arriver, il s'en sortira toujours : il y laissera des plumes, pas sa peau.

Telle est sa stratégie, celle du pire : aux machinations, aux combines, aux noirs desseins, il oppose des catastrophes. Des catastrophes qu'il déclenche souvent à son insu ou à son corps défendant. Car il est lui-même une véritable catastrophe (il fait songer à quelqu'un qui aurait lu René Thom, mais de façon catastrophique). Voilà son secret. Un secret si bien caché qu'il l'ignore lui-même. L'instinct de la panthère lui souffle que les autres s'en sortiront toujours plus mal que lui. Y compris James Bond, dont il est l'antithèse absolue. Et il faut bien dire que l'histoire a prouvé qu'il n'avait pas tort.

Drôle, la *Panthère rose* l'est jusqu'aux fous rires. Comme aux meilleurs moments des Marx Brothers, de Keaton, de Laurel et Hardy. A quoi tient cette éclatante réussite comique?

Comme l'homme descend du singe, Clouseau descend de la panthère, ce personnage inventé pour les besoins d'un générique (celui de *La Panthère rose*) et qui connut un tel succès qu'il devint le héros d'une savoureuse série de *cartoons* en cinémascope, accompagnés par l'inoubliable musique d'Henry Mancini, avant d'engendrer son alter ego incarné par Peter Sellers. Sur la base tactique du principe burlesque que les maux finissent par se changer en biens (inverse du principe mélodramatique selon lequel toujours le bien se tourne en mal, le génie de Chaplin étant d'avoir su jouer les deux principes ensemble), Blake Edwards déploie, avec un professionnalisme de haut niveau, une stratégie de dessins animés. A l'opposé d'un Woody Allen ou d'un Mel Brooks qui renouvellent le burlesque cinématographique en puisant dans l'arsenal du cabaret (qui ne s'était pas privé d'emprunter au cinéma), le metteur en scène de Clouseau, lui, féconde le burlesque par le cartoon. Si au cabaret ou au café-théâtre les personnages abolissent la scène particulièrement en dialoguant avec le public, en le rendant complice du spectacle, dans les cartoons la complicité des spectateurs étant pour ainsi dire gagnée d'avance par l'effet de série, c'est avec un redoublement de la scène : le cadre, que polémiquent les héros. En même temps qu'ils ont aussi affaire à ce qu'on pourrait appeler : la scène du redoublement, le retour du même, même situation, même issue, à quelques variantes près. Et tout l'art, bien sûr, consiste, comme dans ce jeu où l'on doit marcher sur le pied de son adversaire et l'empêcher de marcher sur le vôtre, à loger le maximum d'écarts dans le minimum de temps. La bonne idée de Blake Edwards est d'avoir inventé un double scénique (on serait tenté de dire *réel*) à un personnage de dessins animés et de l'avoir soumis, dans un autre univers, celui des décors et des acteurs, aux règles stimulantes de son univers d'origine. La précision de sa mise en scène et le talent de Peter Sellers (sa voix surtout, sa prononciation de l'anglais *à la française* étant l'équivalent des horribles voix de Donald, Woody Woodpecker, Tom et Jerry, etc...) font le reste.

Donc Blake Edwards a, comme son personnage, de la stratégie. Il ne manque pas non plus, comme lui aussi, si l'on peut dire, de couilles. L'humour grivois, graveleux, sale, scatologique et sexuel, qui émaille les dialogues et fournit matière à nombre de gags, n'est vraiment pas pour rien dans le charme irrésistible qui se dégage de ce flic ringard et néanmoins français.

J.-P.F.

LES YEUX DE LAURA MARS
(I. KERSHNER)

Laura Mars est photographe. De mode. Très cotée. Sa *touch*, son truc, c'est la mise en scène des porte-flingues dans des décors de porte-flingues. *Mannequins kiss* sur fond de cadavres peuplant un luxe dévasté par la violence. Rivières de sang et mare de diams, strass et stress, bijoux et voyous : ça rime, ça plaît, ça choque, ça se vend. Et même ça se code : thriller + disco.

Elle a un autre don, Laura : ses amis se font tous assassiner. Les un(e)s après les autres. Et au moment où ça leur arrive, elle, télépathiquement, elle voit la scène, le meurtre, le coup de poignard dans les yeux, la mutilation. Horrible. A qui le tour ? A quand le sien ? Un jeune flic mène l'enquête, la protège, la fait protéger. Laura tombe amoureuse de lui. Ils s'aiment.

Laura est bonne photographe mais mauvaise cinéphile. Sinon elle saurait que les scénaristes adorent faire se cotoyer, s'embrasser l'assassin et sa victime. Et elle saurait, comme tous les spectateurs, quel est celui qui la menace. Que les spectateurs en sachent plus que la victime est en général une bonne situation dramatique; cela leur permet d'avoir peur pour elle, avant elle, plus qu'elle (revu récemment *Gaslight* de Cukor qui fonctionne sur ce principe, excellent). Mais cela devient un handicap si, comme ici, pour meubler, en attendant qu'elle se réduise, la distance fictionnelle qui sépare l'assassin de sa victime désignée, au lieu d'un réseau dense d'indices, le film multiplie fausses « fausses pistes », surcharges musicales et décharges lumineuses. Pour ne pas parler des anticipations psychologiques sur l'explication psychanalytique finale - grosse comme un clin d'œil d'éléphant. Autrement dit : mise en condition sans mise de fonds et mise de fonds sans formalités. Une fin prévisible qui n'en finit plus de se faire attendre et sans surprise lorsqu'elle survient.

C'est dommage, car il y avait une bonne idée à la base : mettre la caméra en posture de caméra subjective *redoublée*. D'abord à la place des yeux de l'assassin au moment où il commet ses crimes, mais aussi et en même temps à la place des yeux extra-lucides de Laura qui visualise à distance l'horrible mort de ses ami(e)s. Pareille confusion de regard induisant comme une responsabilité morale de la scandaleuse photographe. Le regard qui tue : toutes les victimes ont travaillé pour Laura.

Un jour – c'est la conclusion logique de l'idée de départ – les deux caméras subjectives se dédoubleront, la première visera Laura ellemême sans que celle-ci ne puisse plus glisser son regard dans/derrière celui du tueur : il lui fera face. Son nom s'épèlera dans le contre-champ. Face à face des deux regards jusqu'alors confondus : duel. Lequel sera le plus meurtrier? L'autre évidemment.

Oui, il est dommage qu'entre l'idée de départ et sa conclusion il n'y ait guère que du remplissage. Du fictif au lieu du fictionnel. Pour que le film fût fort il eût fallu que tous les suspects qu'on nous jette en pâture non seulement soient crédibles mais entrent à leur tour dans la figure du redoublement de regards autrement que comme cible (s'innocentant à périr victimes). En fait, le réalisateur (Irvin Kershner) et son scénariste (John Carpenter) exploitent leur sujet un peu comme Laura fait ses photos : à coups frimeurs, machinalement. Comme elle, ils misent beaucoup, trop, sur le décor, l'ambiance. Pas assez sur l'intrigue, la narration, les relations entre les personnages, les phases d'un développement. Et s'il est vrai que les décors sales clinquants ou vraiment luxueux, les paysages urbains, les *lofts* perdus sur des bords de rivière canalisée par les gratte-ciels sont impressionnants, superbement cadrés, la faiblesse de la plupart des scènes n'en ressort que davantage. Aucune, par exemple, n'a l'intensité de ces dialogues à deux et en voiture au temps où l'on ne faisait défiler derrière les vitres que des transparences merdiques et plutôt floues. Comme si, à l'époque des studios, les scénaristes et les directeurs d'acteurs savaient que nul effet de décor réel ne rattraperait jamais leurs erreurs de tir.

Ceci dit : Faye Dunaway (s'en) tire très bien.

J.-P. F.



Les Yeux de Laura Mars

LE CIEL PEUT ATTENDRE
(W. BEATTY)

Confirmation - très mineure - de cette loi non écrite du cinéma américain : il est bien rare que les acteurs, passés derrière la caméra, n'y fassent preuve, à défaut de talent (Lewis, Cassavetes, Newman), de sûreté (voir Brando, Ray Milland et aujourd'hui Warren Beatty). Ce dernier, auteur archi-complet de *Heaven Can Wait*, y gère assez bien son personnage de wonder-boy puritain à qui tout réussit, même la mort. Cette mini-méditation sur l'immortalité des stars est insupportable si l'on n'aime pas Warren Beatty - l'acteur, mais elle n'est pas sans vérité puisqu'il est clair à la fin (toute borgesienne) du film que l'immortalité se paie d'une perte absolue de la mémoire. Signalons à Grisolia, auteur d'une notule méprisante parue dans le *Nouvel Observateur* que : 1) ce film a peu à voir avec le premier *Heaven Can Wait*, de 1943; 2) que celui-ci était signé Lubitsch; 3) et qu'il était tout sauf médiocre.

S.D.

ADOPTION
(M. GRUNEBAUM)

On a beaucoup (trop) parlé de *L'Adoption*, premier film de Marc Grunebaum, que des critiques zélés (et z'ailés) ont rangé dans une catégorie hâtive de « cinéma intimiste », avec *Martin et Léa* et *La Femme qui pleure*.

L'Adoption, c'est d'abord un mauvais scénario : un couple (Jacques Perrin et Géraldine Chaplin), lui artiste peintre (et elle?), *abstraitement pervers*, recueille un jeune homme épileptique (et peut-être pyromane) échappé de l'asile voisin. Avec l'accord du très libéral psychiatre, les deux le gardent en pension (nourri, blanchi, logé, plus une quantité de menus services), le soignent, le chouchoutent comme leur propre enfant. Le jeune prend goût à la vie à trois, et veut goûter à tout. La femme le séduit, le mari laisse faire, à condition d'être associé au rituel : il faut que tout se passe sous ses yeux, il faut que la perversion se passe au foyer (ils font ménage à trois).

Et puis les pervers se lassent du jeu, alors que le jeune persévère et transforme la règle de perversion en pratique de comportement, prenant ce qui est le résultat d'un jeu pour un dû. Il devient alors le révélateur de l'hypocrisie du couple (souvent la critique y a vu une remise en cause du comportement égoïste de la petite bourgeoise artiste, suivez mon regard), une sorte de justicier de la morale, l'agent actif de la norme (ce qui a l'avantage, dans le scénario, de « réhabiliter » la folie). Et il règle ses compte : 1°) avec la sexualité soi-disant perverse de G. Chaplin qu'il viole (sous-entendu : ce qu'elle désire vraiment ce n'est

pas un artiste ludique mais un vrai mâle) ; 2°) avec la collection de toiles de (peintes par) J. Perrin qu'il détruit en les peinturlurant, en les lacérant, ce qui le fait littéralement jouir. Cette séquence me semble pouvoir être la métaphore du film : quelqu'un qui est donné comme fou, en dehors des normes, donc innocent, vient littéralement cracher sa haine de la peinture (même si les tableaux sont laids, là n'est pas le problème), sa haine de l'artiste et de ce qui, chez lui, relève d'une *jouissance sans partage* : comment ne pas voir dans cette scène un appel au spectateur pour qu'il choisisse lui aussi son camp face aux deux types de films qui s'offrent à lui : les films de « pervers » petit-bourgeois, et les films « grand public » pour des spectateurs au goût et aux moeurs simples? *L'Adoption* est à ranger dans la deuxième catégorie, avec ce qu'il traîne de bonne conscience et de poujadisme.

Le fait que Grunebaum ait longtemps été premier assistant explique peut-être le classicisme de sa mise en scène (même si ce n'est pas l'unique raison). Souvent les premiers films sont intéressants en ce sens qu'ils sont aussi un témoignage sur la relation qu'entretiennent leurs auteurs avec le cinéma : les difficultés qu'ont aujourd'hui les jeunes cinéastes à faire leur premier film (difficultés économiques avant tout) font que leur conception du cinéma, leur désir de cinéma, leur sens de la fiction, leur capacité à « innover » dans la mise en scène, ou simplement leur « message » personnel, se bousculent pour entrer dans le cadre - limité mais exigeant - d'un premier film. Le cinéma devenant un concours, il faut tout dire et vite : une carrière de cinéaste est plus courte, mais surtout moins abondante qu'à l'époque des générations antérieures. Il faut, sur une quantité moindre de films, dire plus vite ce que des cinéastes plus anciens pouvaient exprimer sur un temps plus long, sur un plus grand nombre de films, faits dans des temps plus rapprochés. Cette situation résulte bien sûr d'une évolution de l'industrie cinématographique qui fonctionne moins sur la série qu'au coup par coup (il y a aussi un plus grand nombre de cinéastes en activité pour une production quantitative sensiblement égale). En échange, le statut d'« auteur » s'acquiert plus vite, dès le premier film, comme si la critique (qui existe pour « sanctionner » la qualité cinématographique des oeuvres) entérinait ce handicap des jeunes cinéaste par l'attribution à tout coup des honneurs.

C'est peut-être ce qui se passe avec *L'Adoption*, premier film de quelqu'un qui fut longtemps premier assistant. Une parenthèse sur l'assistanat. L'assistanat a longtemps, et pour de nombreux cinéastes, été l'école du cinéma. C'était, et c'est encore dans une certaine mesure, le moment plus ou moins long où les jeunes futurs cinéastes se faisaient les dents en travaillant sur les films des aînés, cinéastes déjà reconnus dont ils apprenaient à connaître les ficelles, les particularités, le savoir-faire. Pendant longtemps, jusqu'à l'éclosion de la Nouvelle Vague (les cinéastes qui la composaient fait *irruption* dans le cinéma contrairement aux cinéastes de *l'apprentissage)*, l'école de l'assistanat était celle du classicisme : apprentissage des règles cinématographiques. Aujourd'hui que l'âge d'or du cinéma est derrière nous (et que les effets de la Nouvelle Vague se sont estompés), ce type d'apprentissage, conjugué à la baisse de qualité de la production moyenne des films français (même en prenant comme référence les années cinquante, déjà une période de déclin du cinéma français populaire) nous donne à voir des films qui témoignent du peu de désir de cinéma qui anime leurs auteurs.

S. T.

SIMONE DE BEAUVOIR
(J. DAYAN, M. RIBOWSKA)

Critiquer le film sur Simone de Beauvoir c'est chercher à écraser une mouche sur le nez de quelqu'un que l'on respecte infiniment.

Sans doute est-ce pour cela qu'il ne s'est pas trouvé à Paris grand monde pour l'attaquer, à part Madeleine Chapsal dans « Le Matin » du 5 janvier, s'indignant du soi-disant machisme de Jean-Paul Sartre et de Claude Lanzmann. A part cela, des « Rendez-vous du dimanche » du 7 janvier qui en avaient fait leur invitée d'honneur au « Monde » dans lequel Claire Devarrieux rendait hommage à Beauvoir et au film, l'intelligentsia et la bêtitsia parisienne saluait « un document précieux où les séquences historiques jalonnent le discours sans faille d'une femme soucieuse d'exister dans le monde qui l'entourait... »

Il n'est pas étonnant que la personne Beauvoir écrase le film et que le cinéma n'y trouve pas son compte : filmer une institution est un travail difficile dont la première étape est de savoir ce que l'on filme, ici un des premiers sinon le premier écrivain féminin français. Dès lors, le rôle d'un film est-il d'instituer encore et plus ? De renforcer l'institution au point que l'on ne sache plus très bien comment et pourquoi la loi est devenue loi ?

Il y a donc ce fait étonnant que quelqu'un qui a travaillé un demi-siècle à avoir des idées différentes et différemment des idées est filmé sans idées et sans différence.

Que cela soit clair, je n'attendais pas que Beauvoir soit déguisée en cow-boy, chevauchant sa pampa littéraire, je n'attendais aucune fiction surajoutée au reportage ni aucun effet de mise en scène qui eussent illustré ce qu'elle disait, j'attendais simplement une idée, une seule idée, parce que c'est bien assez pour un seul film et le minimum pour quelqu'un qui en a eu beaucoup plus d'une.

La donnée de départ semblait être de faire jouer à Beauvoir le rôle de reporter de sa propre vie auprès de ceux qui l'ont connue le mieux, c'était une idée, à ceci près qu'un reporter se dirige plutôt vers quelque chose qu'il ne connaît pas, il n'y a pas chez lui de préméditation sinon il serait enquêteur, juge ou sociologue, et justement le plus désagréable du film réside dans cette préméditation qui se situe à l'opposé de la pensée.

Chacun des interlocuteurs de Beauvoir est censé révéler un côté du personnage, vieille idée de l'autre et du même, et curieusement c'est l'inverse qui se produit; Beauvoir les révèle, Lanzman, Hélène, Sartre, Olga, et l'on se dit qu'elle a sans doute mieux regardé les autres qu'elle n'en a été regardée, parce que femme et mémorialiste. Ce renversement, ce retournement aurait été formidable s'il avait servi à montrer l'extraordinaire absence de narcissisme de Beauvoir. Une absence de narcissisme fort présente dans sa voix. La voix de Beauvoir est sèche, parfois à la limite du supportable, une voix de prof et de « prof élitiste », la voix du qui m'aime me suive et tant pis pour les autres. C'est étonnant qu'en dix ans de professorat elle n'ait pas cherché à l'infléchir, à la moduler, est-ce parce que cette voix semble être le plus sûr témoin de sa façon de penser nette, précise, sans narcissisme ?

Il y avait là formidable matière à filmer; pour cela il fallait s'interroger sur le plein et le vide. Pourquoi témoigner du travail de vivre et du travail d'écrire uniquement par des pleins, des pleins de rapports, des pleins de discours, des pleins de cadres (gros plans) ? N'y a-t-il eu chez Beauvoir qu'érections, événements, production ? Dans le film, tout est rapide, la pensée, le langage, le montage, il n'y a pas de place pour la lenteur, la gestation, le silence... et cela est l'affaire de deux femmes... finalement il y a là-dedans du portrait de l'homme politique.

La personne la plus féminine est Sartre. Sartre est vieux, son corps est vieux, sa pensée semble toujours habiter fortement son corps mais il faut à ce corps plus de temps pour la transmettre. Ce temps, il fallait le prendre quitte à faire un film plus long ou plusieurs fois un film, peut-être un feuilleton, en tout cas repenser la sacro-sainte durée du film étalon, douter de soi, douter de son sujet...

Lanzmann est exemplaire à ce niveau, sa visible irritation, sa maladresse, sa timidité propre aux gens très conscients des rapports de force, court-circuitent toute préméditation. La communication se fait sous nos yeux, ni en amont ni en aval de ce qui se dit : Lanzmann échappe et permet que s'échappe de Beauvoir quelque chose de tout à fait particulier, mais qui n'a pas le temps de prendre forme.

La fragilité de la chose filmée ne semble pas être le problème des réalisatrices puisqu'elles n'ont pas fait l'économie des stock-shots massues qui viennent piétiner ce qui pourrait exister de cinéma.

Car il se trouve que Beauvoir pense d'abord dans le particulier et non dans le général (Sartre fait allusion à cela lorsqu'il parle de théâtre avec elle). Elle pense à partir de ce sur quoi elle a choisi de penser. Sans doute n'a-t-elle pas réfléchi à la réalisation de ce film dont elle a dû considérer qu'il était le fait et la pensée d'une ou de deux autres, car cela c'est aussi Beauvoir : tolérance absolue pour l'autre pensant.

Mais s'il est bien de tolérer que l'autre existe, il n'est peut-être pas aussi bien de tolérer qu'il n'existe pas.

C.C.

L'ESCLAVE DE L'AMOUR
(N. MIKHALKOV)

Si l'on tire les fils blancs dont est cousu le film de Nikita Mikhalkov, on ne découvre au bout du compte qu'une pâle escroquerie. L'escroquerie, pratique du faire-semblant par excellence, consiste, ici, à saupoudrer la narration d'embrayeurs culturels pour donner à croire que l'on traite effectivement de ce que l'on refoule en réalité, soit : les débuts de la guerre civile en Russie, la décomposition finale de la cinématographie du vieux monde et sa relève par celle du nouveau. Aux braves pigeons de la critique – culturelle – de tenir le discours que le film ne tient pas et de sauver les meubles. En France, le résultat semble devoir dépasser les espérances. Et qui de citer Tchékov (réflexe désormais pavlovien : slavitude, plus langueur fin de siècle plus anémie fictionnelle égalent Tchékov, voir l'épouvantable *Repérages*) là où il n'y a qu'inconsistance des personnages et absence de mise en scène. Qui de supposer un nouvel effet de distanciation dans les effets, certes étranges, d'une post-synchronisation hallucinante de bâclage. Et quand, soudainement, tandis qu'un chef-opérateur révolutionnaire prophétise à une star candide mais probe l'aube des temps nouveaux, une puissante soufflerie, judicieusement hors-champ bien que terriblement présente, balaie la scène de sa tornade blanche, eh bien on « reconnaît » *Tempête sur l'Asie !* A cet intéressant édifice, je propose d'ajouter une petite pierre : de ce que l'action se situe à Odessa, on sent, à l'évidence, l'influence d'Eisenstein.

Action ? Dramaturgie ? C'est trop dire. Durant cet automne 1917, les soviets ont déjà pris le pouvoir à Moscou. Le blob rouge avance, inexorable, porteur d'une nouvelle cinématographie tout aussi menaçante. Ontologiquement disqualifiée par cet adversaire, une équipe de tournage persiste, sans trop y croire, à fabriquer un de ces mélos débiles mais charmants qui, pour Mikhalkov, métonymisent sans doute le cinéma « d'avant ». Heureusement, le film parvient à conjurer la double menace politique et esthétique en inscrivant, en son centre, trou noir et proprement obscène, vingt secondes de documents authentiques : femmes et enfants mourant de faim, populations déportées -par les Blancs, croit-on utile de nous préciser. Ce lourd tribut payé à la vérité historique et au réalisme, la fiction, non contaminée, peut à nouveau suivre sa dérive diaphane.

Esthétiquement, *L'Esclave de l'amour* cherche à composer une photographie hamiltonienne, mais constamment surexposée.

Narrativement, la mise en scène peut se résumer à la somme des effets et gros trucages chers aux westerns italiens, mais en plus molassons : « Il était une fois la révolution d'Octobre... »

Culturellement, le référent est nettement du côté de la haute poésie des cabarets folkloriques pour touristes : « Plaine, ma plaine... »

Ainsi, peu à peu, l'U.R.S.S. se fabrique sa mode rétro, avec, et c'est ce qui la différencie de la nôtre, une étonnante tranquillité de conscience qui ne saurait donner à la sauce qu'un affreux goût fadasse. Moins que d'un retour, on a davantage l'impression de retrouvailles par delà soixante années d'une Histoire d'abord embaumée, maintenant aseptisée. Finalement, on donne à désirer ce que l'on continue à faire semblant de critiquer, alors même que plus personne n'y croit. *L'Esclave de l'amour* prend soin d'exhiber quelques belles voitures d'époque. Elles, au moins, sont crédibles et M. Brejnev aura sûrement apprécié. Politiquement, *L'Esclave de l'amour* est un film de garde blanc, aurait-on dit à une certaine époque.

F.G.

NOSFERATU, FANTÔME DE LA NUIT
(W. HERZOG)

Nosferatu (Klaus Kinski) est d'abord un être *romanesque* qui vient en tiers dans la relation entre Jonathan (Bruno Ganz) et Lucy (Isabelle Adjani). Il ne se nourrit pas seulement de sang, mais de celle que désire celui qu'il désire. Il fait ainsi basculer l'amour du couple dans le suspense du désir : Nosferatu ne meurt pas, il ne vit que pour désirer, il est la version noire de ce Dieu dont Lacan dit qu'il est *en plus* dans la jouissance de la femme. D'où (déjà chez Murnau) ce surprenant mélange de familiarité et de distance, entre le proche et le lointain, la Mer Noire et la Baltique, le monstre et ses « victimes ». Murnau, proche encore de la société puritaine qui avait produit le mythe de Dracula (l'Angleterre d'abord, puis l'Allemagne) avait logiquement opté pour une conclusion bien-pensante, propre à cette société (sublimation du désir dans le sacrifice et défaite du désir-monstre). Quarante-sept ans plus tard, Werner Herzog, valeur sûre à la bourse des auteurs de films, marque plus nettement sa sympathie pour Nosferatu et pour le mouvement infini, infiniment malheureux aussi, du désir. D'où les gémissements de convoitise mal contrôlée du vampire face à ses proies. D'où aussi la dernière image du film où l'on voit Jonathan prendre la place et la relève de Nosferatu enfin mort. Mais à déplier - même peu - le mythe, Herzog joue gros jeu. Les mythes, c'est connu, ne sont agissants que s'ils sont ambivalents et contradictoires. Et à ce jeu, Herzog perd. En faisant de Nosferatu, à la suite d'Aguirre, de Kaspar Hauser et de Bruno, un être qui ne tient au monde que par un fil (par le fil incassable de sa folie, de sa monomanie), en multipliant les détails véristes, les éclairages en forme de spots, et les vols ralentis de chauve-souris, il se montre fidèle à lui-même, c'est-à-dire à ce qu'il sait qu'on sait qu'il sait faire et que, du coup, il fait de moins en moins bien. Effets de signature à défaut d'urgence ou de logique. Le *Nosferatu* de Herzog entre dans la catégorie détestable de ces films conçus comme des « coups », où l'addition des noms connus et des références culturelles est censée produire de l'inouï. Eh bien, non. La montagne n'accouche ici que d'un monceau de rats. L'extrême paresse avec laquelle Herzog re-lit, copie ou cite (peu importe) Murnau et le mythe de Dracula, incite plutôt à poser deux questions. L'une, générale : pourquoi le cinéma ne produit-il plus de mythes ? L'autre, particulière : pourquoi Herzog régresse-t-il ainsi ? (comme on est loin de ses premiers courts métrages et de *Signes de vie* !)

S.D.

Le film d'Herzog est le remake d'un film de Murnau (1922), dont ceci est un photogramme

---

Ces notes ont été rédigées par Jean-Paul Fargier, Serge Le Péron, Serge Daney, Serge Toubiana, Caroline Champetier et François Géré.

LES FILMS A LA TELEVISION

LA FILLE A LA VALISE
(V. ZURLINI, 1960)

Quand le mot «FIN» s'inscrit, qu'est-ce qu'on se dit (pour peu qu'on soit un rien sentimental) ? On se dit : « Ça finit mal, j'aurais aimé que ça finisse bien – mais je savais depuis le début que ça ne pouvait pas finir autrement. » Zurlini – son cinéma – tient presque tout entier dans cette réflexion, et dans ses conséquences. Quand la fin (d'une histoire, d'un film) n'est pas proprement inéluctable, on peut toujours, en dernier recours de sentimentalité, mettre le dénouement comme entre parenthèses, l'imputer à un artifice de scénariste, rêver quand même, par-dessus l'épaule du metteur en scène, à une autre fin possible. Quand cette fin est inscrite dans l'histoire même, dans ce qui est donné dès le départ, on n'a plus aucun recours : on ne peut que désespérer. Les quelques beaux films de Zurlini (dont celui-ci) s'attachent presque exclusivement à décrire, en noir et rose, l'imperceptible passage du rose au noir : rien ne se joue ici que la dissolution du rose aux joues, tout est perdu d'avance, le mièvre et le moite de l'adolescence ne peuvent que s'effacer irrémédiablement avec la gomme du temps, rien ne se gagne que le dérisoire et le conforme aux normes, tout finit.

Ainsi *La Fille à la valise* : il est riche mais jeune, elle est jeune mais pauvre; il l'aime mais il ne sait pas, elle ne l'aime pas parce qu'elle sait; quand il sait, il ne l'aime plus, quand elle l'aime, elle ne sait plus rien; il est jeune et puis il apprend, elle a déjà vécu et puis elle oublie; tout recommence pour elle jusqu'à la déchéance, tout finit pour lui dans un instant; elle est restée une enfant malgré les épreuves, il devient un adulte en dépit du confort; tout les sépare et pourtant tout les réunit, en l'espace d'une seconde, dans la dimension intemporelle de l'éveil, avant que tout ne s'écroule dans une connivence désenchantée : « je sais que tu sais.» Variations infinies sur le thème du passage et la thèse du contraste. Statisme réglementaire du roman-photo dans ce qu'il a de plus convenable. Convenable jusqu'à en épouser totalement l'arbitraire et le tracé, la morale et le parfum. Et pourtant : il y a bel et bien de la subversion dans la démarche de Zurlini, quelque chose qui fait déraper la convention, décoller le propos. Quoi ?

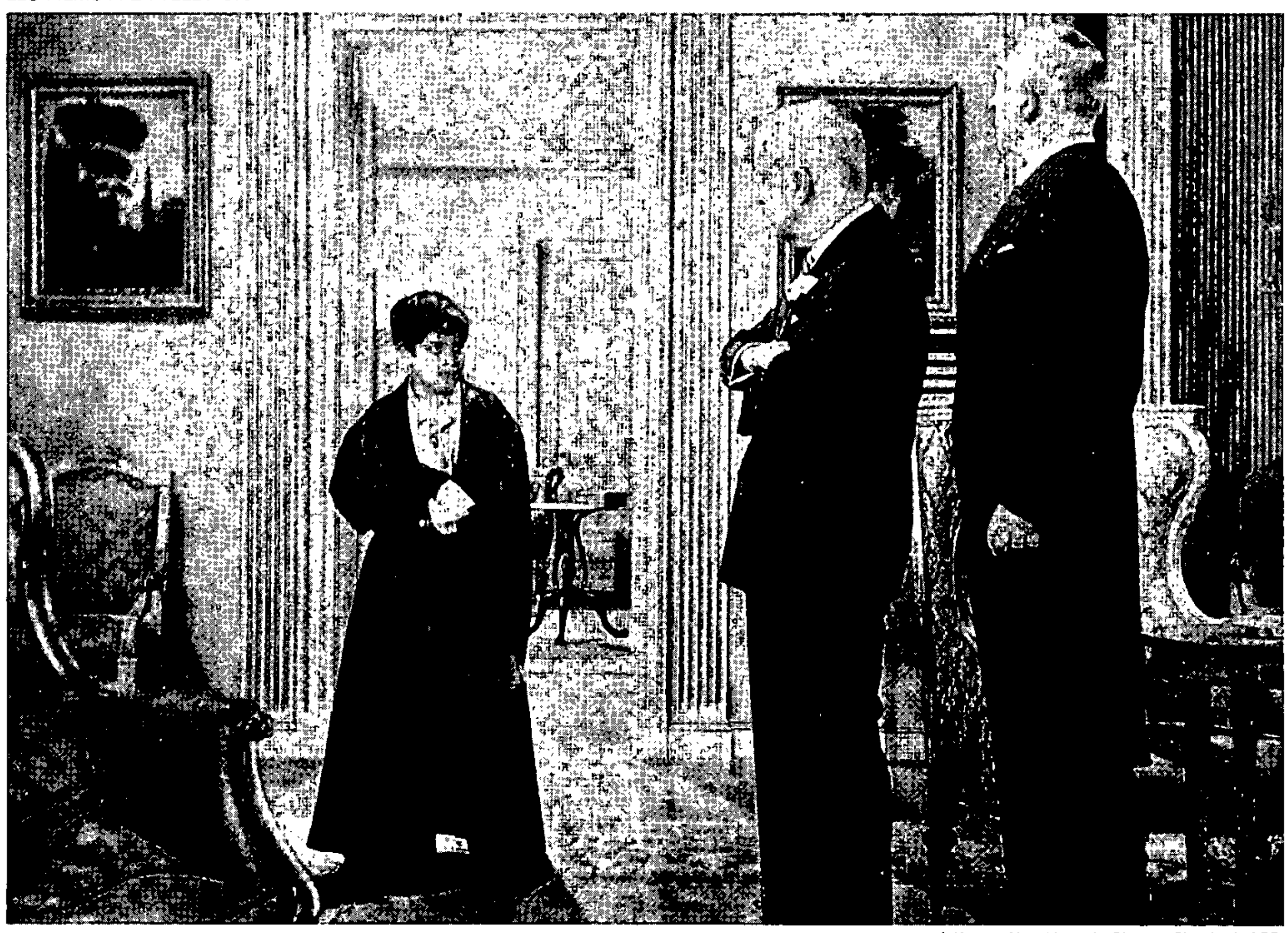
Il est plus facile, pour commencer, de voir ce que ce n'est pas : ce ne sont pas les libertés prises avec les poncifs (il est innocent mais devient vite pervers, roué; elle est loin d'être pure, et pourtant elle a préservé en elle une part de pudeur, une part d'ouverture sur le rêve), tant il est vrai qu'en ce domaine les libertés et les variations deviennent aussitôt – c'est la loi du genre – des poncifs aussi forts que ceux dont ils ont fait mine de s'écarter. Ce n'est pas non plus la coloration un peu plus politique que de coutume (il a la jeunesse dorée, elle a la jeunesse pauvre et souillée, il a la loi, la morale et la religion de son côté, elle n'a rien du sien), car, là aussi, le fond du roman-photo est déjà balisé – et on ne peut pas faire mieux – par de telles oppositions, et combien criantes : l'employée et le patron, le riche et la pauvre, le fidèle et l'infidèle, le croyant et l'impie, l'ordre des choses et sa transgression impossible, la légitimité et la révolte, le rêve et la réalité etc... Ce n'est pas davantage le pessimisme de la situation et le tragique de son dénouement : derrière les fins à l'eau de rose des feuilletons les plus sentimentaux se masquent difficilement les angoisses les plus insurmontables, les séparations et les antagonismes de classe les plus définitifs, une invraisemblance radicale autrement plus désespérée et désespérante que le désespoir formulé, parce qu'informulée, justement. Alors, qu'est-ce qui dérape et décolle, chez Zurlini ?

Avançons une hypothèse : rien. A coller à la peau des conventions et à celle de ses personnages comme il le fait, Zurlini compose un monde irréel qui dénature la platitude de l'original, qui le médiatise d'une certaine manière : c'est un peu comme si au statisme du roman-photo, il ajoutait une dimension supplémentaire – celle de l'élan sentimental que lui donne le lecteur. Il est ainsi l'organisateur et l'organisé d'une fiction de fiction : il s'engage dans les corps de ses personnages pour y commettre le délit suprême (et le corps du délit n'est autre que le film), celui de croire à ce qu'ils font, de vibrer en même temps qu'eux à l'improbable de leurs passions. Le roman-photo s'anime et prend vie : la lavandière attend l'autobus, Mickey saute du train pour aller embrasser sa mère, le jeune aristocrate dégrafe le corsage de la lavandière, une bombe à retardement explose dans le cœur de la jeune fille. Les mutants sont parmi nous.

Louis Skorecki

UN ROI A NEW YORK
(C. CHAPLIN, 1957)

En 1957 Chaplin déclarait : « Un roi à New York *est un film pour rire (« purely to laugh »). J'espère que ce sera le meilleur film de ma carrière. Onze semaines de tournage à Londres. Sur le plateau, je travaille vite, mais il m'a fallu deux années pour écrire le scénario et les gags.* » A la sortie du film, André Bazin, après avoir donné les meilleures analyses jamais écrites sur Chaplin, avouait dans « France-Observateur » sa légère déception et divisait le film en deux termes inconciliables : la mise en scène qui était « sublime » et un « message » (les guillemets sont de A.B.) dont il déclarait croire qu'il ne résiste pas à l'analyse. Comme en réponse à cet article, Jean Domarchi prenait la défense du film dans les *Cahiers* n° 77 (« L'Emigrant »), une défense enthousiaste dans un long texte qui vaut la peine que le lecteur, s'il le peut, s'y reporte. La vision de ce film qui, contrairement à ce qu'écrivait Bazin, défie bel et bien l'analyse, suggère aujourd'hui deux ou trois remarques livrées ici sans ordre (1) :



A King in New York, de Charles Chaplin (1957)

– que le comique, loin d'être le langage universel qu'on prétend, est relatif, limité dans le temps et selon les personnes, bref qu'il divise, aussi. Combien de fois n'a-t-on pas entendu à propos du *Roi à New York* : « Et puis ce n'est pas drôle ! » Or aujourd'hui je ris plus à ce film et à *Verdoux* qu'à tous les films muets de Chaplin (où l'émotion et l'enchantement m'empêchent de rire : on peut aussi donner pour raison que le rire s'affaiblit au fur et à mesure des visions. Il demande soit l'ignorance de la première vision, soit l'oubli de ce que l'on a déjà vu et éprouvé). Pourquoi ce rire? Parce que, seul peut-être de tous les cinéastes investigateurs du champ politique, Chaplin, tout en faisant le portrait psychologique et moral des individus pris dans des affrontements idéologiques où il y va de leur vie et de leur intégrité, ose suggérer que tout idéal fonctionne comme un formidable moyen de pression exercé par des individus sur d'autres individus (il préfigure par son iconoclastie *Salò* de Pasolini), qu'il est un carcan de la vie présente (et le cinéma est l'art par excellence qui exprime la vie au présent), et ose en faire un spectacle du plus *haut* comique. Ici pas de héros : le Roi Shahdov (c'est-à-dire shadow ou shade off) se sauve comme une ombre, ce qui est certes un mode d'être mais aussi une manière adaptée à la forme cinématographique du Chaplin des années 50 (la grande narration romanesque et mélodramatique) de retrouver la désinvolture du Charlot d'autrefois, avec chapeau melon, badine et petite moustache. Chaplin, qui sait ce qu'il en coûte, n'aime pas non plus le martyre : Verdoux sur le point de mourir avait encore le coeur de savourer une joie inconnue et de goûter au rhum. Et ses personnages sont ceux de l'humanité souffrante ordinaire : ceux qui craquent (comme le Roi sous un faux visage, comme l'enfant sous la raideur du dogmatisme) et ceux qui cherchent la fuite (mais Verdoux était pris);

– que le grand art consiste dans l'expression parfaite de ce que l'on veut exprimer (c'est pourquoi certains voient en Keaton un artiste plus pur que Chaplin), mais qu'il est d'autant plus grand qu'il s'attache avec plus d'ardeur à transformer de fond en comble son matériau d'origine pour que tout concoure à constituer un véritable *organum cinematographicum* (comme le firent dans ces années-là *Le Diabolique Docteur Mabuse* de Lang, *Le Testament du Docteur Cordelier* de Renoir, *Les Yeux sans visage* de Franju), et qu'il est plus grand encore quand les éléments qui composent ce matériau semblent impossibles à mettre en rapport (ici les persécutions idéologiques, la manipulation des enfants, (2), le New York by night, la vie de palace, l'énergie atomique, la chirurgie esthétique, la triade cinéma-télévision-publicité etc...) et que le film en règle parfaitement le contrepoint : ainsi le style simple et classique du découpage des films de Chaplin (plans fixes et panoramiques de recadrage) est-il la conséquence logique d'une pensée qui a su convertir toutes ces composantes inconciliables et combiner un film où la densité de la narration s'interrompt et respire grâce au développement tantôt laconique tantôt ample des gags. Il est le revêtement souple et discret de cette pensée, la plus libre que le cinéma ait connue à ce jour. Une pensée qui ne se pare d'aucun effet d'art, parce que le moindre effet serait ressenti comme un obstacle entre le spectateur et le mouvement de la vie reconstitué dans le film. Ce que Renoir, étrangement, appelait un *écran*.

Jean-Claude Biette

(1) Rappelons que lors de sa sortie, *Un roi à New York* fut particulièrement mal accueilli et que de cet insuccès, sans doute, naquit la légende d'un Chaplin faible, de même que les historiens du cinéma transmuent les succès publics en films importants (ex. : *La Kermesse héroïque*, les films de Clouzot etc...), et oublient, s'ils réparent certaines injustices, que *Senso*, *Les Carabiniers*, *Paris nous appartient* furent des bides.

(2) Il y a dans ce film le personnage d'enfant le plus déchirant qu'on ait vu au cinéma, auquel serait peut-être comparable, dans un registre négatif, l'enfant de *Allemagne, année zéro* de Rossellini, qui encaisse et n'a d'autre expression, dans le film, que le suicide.

COLERE NOIRE
(F. TUTTLE, 1955)

Dans son excellente - comme souvent - introduction (*Télérama*, n° 1513), André Moreau nous apprend que ce film policier a été écrit par Sydney Boehm et Martin Rackin, *« deux vétérans du genre, deux écrivains de talent qui travaillèrent pour Raoul Walsh, Fritz Lang ou John Ford ».* Il ajoute : *« Les personnages possèdent une véritable vigueur, et il est bien dommage que la mise en scène sans aucune originalité de Frank Tuttle ait si peu utilisé les possibilités d'un tel sujet. Tel quel, le film demeure pourtant efficace et mouvementé. »* Je ne discuterai pas la banalité du travail de Frank Tuttle, cinéaste sans doute médiocre (à ma connaissance), mais j'aimerais essayer de comprendre et de faire comprendre ce qui fait la singularité de ce film, ce qui le rend (aujourd'hui plus qu'hier) attachant.

1) *Un film en scope, un petit film en scope.* Voilà une chose, un format qui n'a plus cours. Nous sommes entrés dans l'ère de la rentabilité, non pas de la rentabilité à long terme (c'est-à-dire ce qui fait - ou ferait - le succès d'un film), mais à court terme : tout investissement doit se sentir, il doit être payant immédiatement. Quand on fait un film en cinémascope, on doit, littéralement, en mettre plein la vue au spectateur : figurants nombreux, mouvements de caméra, champs larges et profonds, rutilement des gros plans. Conséquence immédiate : le film en cinémascope est un des seuls qui passe mal à la télévision. Pas seulement parce qu'il est coupé, amputé, ce qui n'est après tout qu'une affaire de format (on s'y fait ; mal, mais on s'y fait), mais surtout parce qu'il est généralement confus : trop de choses ou trop peu, aucune rigueur dans la composition, aucun travail sur le cadre. Tandis qu'ici (comme le dit très judicieusement Jacques Tourneur), *« le cinémascope est très reposant parce que les yeux du spectateur vont d'un personnage à l'autre – ce qui fatigue moins la vue que l'écran carré qui oblige le spectateur à garder les yeux fixés sur une tache claire au milieu de l'obscurité. »* (cf. *Cahiers* n° 293)

2) *Un film reposant.* Dans *Colère noire*, on a d'un côté l'histoire, le flic injustement condamné, le truand sans scrupule, l'homme qui veut se venger et la femme toujours amoureuse qui voudrait retrouver son homme intact, et, de l'autre côté, ce qui fait le corps du film, les corps des acteurs, Alan Ladd, Edward G. Robinson, Joanne Dru, le décor étrange et immuable des rues de San Francisco, le rythme un peu hésitant de l'action. On a la fiction plus les acteurs : les acteurs sont là en plus, en prime, en corps. Des corps figés, raides, impeccables, tendus dans l'incarnation sans nuance de leurs personnages et de leurs motivations. C'est cette raideur du jeu, alliée à la mollesse fictionnelle, qui fait qu'un film se déroule devant nos yeux sans que nous ayons à le déchiffrer sans cesse – ce qui est le cas de n'importe lequel des films qui se fait aujourd'hui. La lisibilité d'un film vient – aussi – de ce très léger décalage entre l'intrigue et son vêtement fictionnel, entre l'histoire – mouvante – et ses héros – fixes.

3) *Un film classique.* Le film : on le suit, tout simplement. *Colère noire* n'est pas un film étonnant. C'est un film de série qui suit fidèlement les lois et les conventions du genre. Mais justement parce qu'il les suit et les illustre sans beaucoup d'originalité, il permet d'en déterminer l'origine mieux et plus clairement qu'un autre. A l'évidence, il montre ceci : alors qu'un plan de cinéma forme aujourd'hui un tout, un tout avec lequel il faut se dépêtrer - c'est-à-dire qu'il faut résoudre l'énigme qu'il pose –, un plan de cinéma classique n'existe que déjà morcelé, fragmenté, lisible d'emblée. Quand deux acteurs se trouvent face à face, qu'ils aient à exprimer l'amour ou la haine la plus violente, ils ne font que cela. Entre eux, le vide, l'air, rien. Tout est sacrifié à la mise en évidence de la situation. D'où vient qu'on puisse se permettre « d'aller d'un personnage à l'autre », de balayer l'espace du plan de toute la nonchalance de son regard. Essayez donc avec un film moderne, pour voir : impossible de ne pas s'emmêler les pieds avec une telle acrobatie !

4) *Le cirque, la corrida.* Ce que disait Tourneur du cinémascope reposant, lui seul pouvait le dire, parce qu'il avait du cinéma une conception (hyper-classique) qui allait d'ores et déjà dans ce sens : le cinéma est une distraction, il faut pousser cette hypothèse jusque dans ses derniers retranchements. C'est le cinéaste qui travaille, le spectateur regarde (et se repose). Le seul travail (si l'on peut appeler cela un travail) que l'on demande au spectateur classique des films classiques, c'est (avant même que ce soit exploité par le cinémascope, c'était déjà comme cela pour les petits formats) d'être capable de tourner la tête. De gauche à droite, de droite à gauche, et ainsi de suite. Comme au cirque, comme à la corrida. Et on ne verra peut-être plus, dans les salles de cinéma, ce fabuleux spectacle : des dizaines et des dizaines de têtes dans un seul et même mouvement, passant alternativement d'un personnage à un autre, et à un autre encore.

« Vous avez des regrets, mais c'est affreux, c'était Pavlòv ! »

« Peut-être pas... Si toutes les têtes tournaient ensemble, c'est tout de même que dans ces têtes ça tournait un peu. Et surtout : que ça rêvait pas mal...»

Louis Skorecki

Hell on Frisco Bay (Colère noire), de Frank Tuttle



UNE VIE
(A. ASTRUC, 1958)

D'abord il y a le vent et quinze jours plus tard, ce vent, on s'en souvient encore. Pourtant plus de dix films et combien de bribes de télévision sont passés par-dessus ce vent. Plus la vie, la nôtre.

On se souvient du vent dans les paysages, aux carreaux des fenêtres, sous les portes. On se souvient de la mer, des falaises douces, vertes, des prairies, des enclos, des bois. On se souvient que des personnages ne cessent de bouger dans ces paysages venteux. On se souvient d'une caméra toujours en mouvement – la mise en scène selon Astruc – admirablement en mouvement. On se souvient que les acteurs, dès qu'ils ouvrent la bouche (rarement, par bonheur), sont plutôt catastrophiques, insupportables. On se souvient s'être dit qu'Astruc aimerait sous doute autant leur faire porter des masques comme dans certains théâtres orientaux, qu'il n'a que faire de leurs expressions, de leurs visages, de leurs dialogues, qu'il ne s'intéresse qu'aux silhouettes, aux corps, aux profils, aux gestes, aux cris. On se souvient de la fin, violente, cruelle, éperdue. On a regardé sa montre. Une heure vingt, un film court. Court comme une vie. Et rapide, léger. Rapide et léger comme une feuille au vent. Une caméra-stylo pour un film-feuille. Emportée par le vent, la feuille de temps en temps touche terre. Le film semble fait de ces moments à terre. Ce qui se passe dans les airs, les tourbillons, une voix narrative le résume en quelques phrases sèches, coulées. Et la feuille revient au sol, une nouvelle séquence commence, dense. La caméra aussi se fait feuille. Pas seulement dans les paysages. Dans les escaliers, les couloirs, les chambres. Un homme, plusieurs femmes, une blonde, deux brunes. Et des chevaux.

Jean-Paul Fargier

BONNES FEUILLES

LES CHIENS DU SINAI

1967-1978

par Franco Fortini

Le volume « Les Chiens du Sinaï », co-édité par *Ça Cinéma* et les *Cahiers du Cinéma*, paraîtra le 8 mars prochain. Outre l'essai de Franco Fortini et le découpage illustré du film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, il comprend un texte de présentation inédit de Franco Fortini, intitulé (ou plutôt daté) *1967-1978*. Dans ce texte, l'auteur redéfinit sa position sur les problèmes politiques et biographiques qu'il abordait dans « Les Chiens... », et rend compte de son expérience de tournage. Nous en publions quelques extraits.

L'Histoire est un piège immonde de monuments, de pierres, de souvenirs. *Non pas ici mais ailleurs* est la pensée dominante du film. Mais ceci signifie en vérité : *Non pas aujourd'hui, mais hier et demain.* Son intention profonde n'est pas différente de celle qui avait été la mienne. Elle est dite avec d'autres instruments, elle est dilatée jusqu'à une plus grande signification. Le panoramique des Apouanes ne « dit » pas seulement ce qui y est arrivé ni quel calme recouvre les lieux des massacres antiques et modernes; il « dit » aussi que *cette* terre est lieu habitable pour les hommes, qu'il est celui que nous *devons* habiter. Alors Straub me dit, *à moi,* que je dois me taire, que ma voix doit disparaître parce que, comme il est écrit dans *Le Temps retrouvé,* c'est une « loi » que « *croisse l'herbe non pas de l'oubli mais des oeuvres fécondes, sur laquelle les générations futures viendront joyeusement faire leur « déjeuner sur l'herbe », insoucieux de qui dort là-dessous* ». Ceci est dit dans le rapport entre les raisonnements – ou les invectives – du texte et l'attention (ce mot est de Simone Weil) de la caméra. Straub a éloigné et clos pour toujours non seulement un épisode de l'interminable « Judenfrage », mais encore une tentative (la mienne) de régler certains comptes, de m'en débarrasser. Le film va bien au delà.

A travers l'oeil de la caméra qui me regardait, j'ai pu comprendre mieux certains enseignements formels que j'avais reçus, en tant d'années, de quelques maîtres, peu nombreux et absolus. L'un d'eux est la règle du mort-vivant; du *zombie,* si l'on veut. Vitalité, passion, spontanéité : sans lesquelles on ne fait rien. Mais, dans le même temps, si celles-ci ne meurent pas, ne sont pas mises à distance, rendues muettes, détruites, regardées comme biens à jamais perdus et qui ne nous sont pas destinés, elles ne peuvent devenir « nourriture pour un grand nombre ». Dans quelques années, personne ne comprendra plus ce qu'ont été la guerre du Vietnam et le conflit israélo-arabe. Nous avons oublié bien autre chose. Ne resteront que les commémorations télévisées et les livres d'histoire. Ceci est dit, en toutes lettres, dans mes pages des *Chiens* et ma voix est stridente justement parce que, dans l'instant même où elle parle de « réalité », elle est dominée par l'absence; et si Straub a compris et a dit tout cela comme un musicien dit sa musique à partir d'un livret, il en est ainsi parce qu'il est lui-même dominé par l'absence, parce que lui et moi pouvons espérer annoncer un futur (c'est cela que nous vous *voulons),* simplement en montrant du doigt, avec exactitude, les fosses de l'absence, les lacunes du réel.

La terrasse était à l'ombre le matin puis était tout entière réchauffée par le soleil. Autour, il y avait des arbres et des fleurs, il y avait la limpidité et la lumière, il y avait le chant multiple des oiseaux. Derrière la petite maison s'élevait la montagne, couverte de plantes. Devant, des haies et des champs en pente et la mer calme et bleue. Le petit patio sur lequel s'affairaient les collaborateurs de Straub était un espace délimité, une estrade de cérémonie. Sur cette estrade, j'ai passé dix jours à répéter les noms de mon adolescence, les paroles de mon père, l'horreur et la honte d'où nous tous étions émergés. Mais cette nature si tranquille n'était ni paix ni félicité. Comme dans le grand panoramique des Apouanes, le calme était apparent, quelque chose appelait à l'aide, au plus profond. Nous, nous en étions conscients, d'une façon ou d'une autre. La mer et le ciel éblouissaient mais ce n'était pas l'été brûlant et féroce du sud. Le paysage demandait (nous nous demandions à nous-mêmes à travers le paysage) quelque chose comme un « supplément d'âme » et je n'avais pas de honte, pas plus que je n'en ai à présent, pour

cette locution spiritualiste, toute la réalité de la lutte matérialiste des classes était incluse dans ces couleurs idylliques, était pour nous inséparable de ces chants d'oiseaux.

De par les indications que Danièle et Jean-Marie me proposaient, le texte me devenait étranger sous les yeux : ma défense était très faible, je laissais des liaisons inattendues altérer la ponctuation et la syntaxe. Bien qu'inconsciemment, je comprenais que l'opération filmique, précisément en altérant ce qui portait ma signature, précisément en défaisant le tissu de *mes* pensées, les dépassait, les conservait et les rendait plus vraies. Je ne sais si dans ces paroles qui étaient miennes il y avait ce qu'on nomme « valeur »; mais cette destruction-renaissance l'était à coup sûr. Je me rappelais avoir lu que Cézanne regardait parfois à grande distance la toile du paysage qu'il était en train de peindre pour savoir si, introduite dans la nature environnante, elle « soutenait » la comparaison. C'était quelque chose de semblable qu'il m'arrivait d'éprouver sur le patio de la petite villa où Straub me contraignait à répéter l'angoisse d'une autobiographie. Paroles et idées qui étaient nées ailleurs, souillées de journaux et de rage, dans des années de désolation et de pitié, tout cela était fini devant le petit laurier-rose fleuri, dans une lumière stupéfaite. Le mot « conversion » est certainement gros et faux. Mais celui, plus discret, de « changement », je l'ai vécu, je crois, grâce à l'opération de Danièle et de Jean-Marie, durant ces jours. Depuis lors, les paroles et les idées qui, dans *Les Chiens*, m'étaient douloureuses, ont cessé de me faire mal.(...)

(Traduction : Thérèse Salviat)


Danièle Huillet et Franco Fortini pendant le tournage de *Fortini/Cani*.





Roberte

Le film de Pierre Zucca, *Roberte*, est enfin programmé à Paris : à partir du 14 mars à l'Olympic-Entrepôt et au Seine-Cinéma.

Sur notre photo, Denise Morin-Sinclaire dans le rôle de Roberte. « Roberte c'est elle, c'est son regard, ses jambes, ses chevilles, ses poignets, son buste, ses commissures », écrivait Jean-Paul Fargier dans son compte-rendu du Festival de Cannes (*Cahiers* n° 290-291, p. 19). Il commençait son article par cette citation de Roberte : « Une femme est totalement inséparable de son propre corps. Rien ne lui est plus étranger que la distinction du physique et du moral, et le malentendu infranchissable débute avec l'idée qu'elle ne serait qu'animale. Mais voilà : son corps est bien son âme ».

Nous reparlerons de ce film dans notre prochain numéro.

L'Homme regarde l'Homme

Du 7 au 13 mars 1979 auront lieu, au Palais des Arts (102, Boulevard Sébastopol, Paris 75003) les Quatrièmes Rencontres « L'Homme regarde l'Homme » sur le thème « Enfance et Cinéma ». Ces rencontres sont organisées par l'A.F.C.A.E., le C.N.C. et l'I.N.A.

Parallèlement sera présenté, comme chaque année, un bilan de la production internationale de films à caractère ethnographique et sociologique, films du « cinéma direct ».

Enfin sont prévues trois ou quatre grandes rétrospectives : une rétrospective Joris Ivens, une rétrospective présentant les débuts de l'école française canadienne, une troisième sur l'Afrique, la dernière sur le cinéma documentaire allemand entre les deux guerres.

Télévision

Le dimanche, vers midi, chaque fois que je peux, je regarde Antenne 2.

D'abord, il y a *Le Bonheur est au fond de la marmite*, un cours de cuisine par Michel Oliver. J'aime son parler à feu doux, ses considérations gourmandes, ses remarques para-scientifiques alla de Pomiane, ses conseils socio-économiques (les dernières nouvelles du marché). Ses casseroles innombrables et toujours étincelantes me fascinent. En couleurs, ça claque. Quelquefois j'enregistre en vidéo une recette pour l'essayer plus tard. Quand je me la repasse, souvent je me laisse prendre à nouveau par le ton de bonne compagnie, l'atmosphère douillette de faux suspense; le temps passe et ça se termine par des oeufs à la coque.

Ensuite, il y a *Chorus*. La seule émission de rock, de pop, de punk de la télévision française. Tout ce qui est à la mode, les dernières tendances du marché, du disque, du show. Des extraits de concerts, des coups exclusifs, des cassettes importées des TV anglaises et américaines. Superbement filmé, à l'arraché, au grand angle. On voit bien les musiciens, leurs costumes dingues, leurs sautillages forcenés, leurs accessoires provocants (masques, vinyl), leur virtuosité aussi. Je préfère de beaucoup le jazz, mais j'aime bien savoir ce qui se passe juste à côté. Avec *Chorus*, j'ai ma dose. J'ai vu (et entendu) Peter Gabriel, Bruce Springsteen, Devo, Gruppo Sportivo, des tas d'autres. Et même, aux frontières du jazz, la fabuleuse rencontre des guitaristes Philippe Catherine, Larry Coryell, Paco de Lucia, John McLaughlin. Que je ne me suis pas privé d'enregistrer.

Enfin, il y a *Ciné-Malices*. Ou les trésors oubliés des premières années du cinématographe. On nous montre des séries burlesques, des feuilletons policiers, des mélodrames à répétition. L'intention est louable, le résultat est scandaleux.

L'émission commence toujours par un speech encyclopédique (alpha) de Gérard Lartigau, grand spécialiste du talking-walking (parler en marchant). Renseignements sur les vedettes de l'époque, les réalisateurs, les conditions de tournage, petites anecdotes. Ce n'est pas inintéressant, surtout lorsqu'il retrouve des survivants, déniche de vieilles interviews (un Gaston Modot chauve et ratatiné répondant, en 1962, aux questions de Francis Lacassin) mais ses effets de tête dévissée donne un peu le tournis. Passons.

Vient ensuite le programme proprement dit. Un burlesque (en ce moment, *Onésime* de Jean Durand, pas terrible) puis un drame (excellent *Mystère des roches de Cador*, avec peut-être la première utilisation de la psychanalyse à des fins fictionnelles et cinématographiques) ou un film d'aventures exotiques (ces temps derniers, *La Sultane de l'amour*, magnifique, colorié au pochoir).

Dans tous les cas, le procédé de remise à jour est identique : on coupe les intertitres, on injecte de la musique, des dialogues, un commentaire narratif, on raccourcit certains plans, on fait des images arrêtées pour avoir de la durée quand le narrateur en rajoute, bref on fabrique un produit qui n'a plus grand chose de commun avec le film d'origine, mais qui est censé « mieux passer » auprès du public actuel. J'ignore quel est l'indice de cette émission pour dire si le public est nombreux. Pour ma part, je dois dire que si ces feuilletons retiennent ma curiosité, cela ne va jamais sans frustration ni désagrément.

J'ai pourtant tout essayé (avec l'enregistrement vidéo de quelques épisodes) : avec son, sans son, avec un disque de Jelly Roll Morton. Pour un massacre c'est un massacre. Il ne reste plus rien. Ils ont réussi à faire d'un film muet un film qui ne tient plus que par le son. Sans leur saloperie de sonorisation, on ne comprend plus rien, ça défile à toute allure. Ils ont dû éliminer, outre les cartons, les 3/4 de la longueur des plans. Bouillie endiablée mais bouillie quand même : n'essayez pas d'imaginer ce que tel regard, tel geste, tel objet signifient, à peine vus ils disparaissent, sautent, on est déjà au plan suivant et entre-temps tout ce qu'il y avait à comprendre (à rire, à s'émouvoir) on vous l'a dit, plutôt dix fois qu'une, à coups de dialogues insistants.

En fait de film des années 10, convenablement restitué (je ne suis pas contre un certain débroussaillage des intertitres), on est en présence d'un sous-produit télévisuel. Ce montage hyper-court, c'est de la télé. Ce bourrage de la bande son (il faut pouvoir suivre même de loin, de la cuisine, du couloir, des chiottes - loin des yeux, près du poste), c'est de la télé. La télévision, c'est le règne du *son trop fort* plaqué sur des images interchangeables, à faible densité informative ou émotionnelle. Le ton aussi est typique de la télé, ironique, ricaneur, sophisticulturé, pesamment parodique, bref nondupe. Très proche des rires lourds qui, dans certaines salles de reprises (Action-République, Lafayette, Ursulines, Cinémathèques), accueillent quelquefois une réplique très mélo, une mimique appuyée; alors le public, comme un seul homme, fait : chut... on n'est pas à la télé, les mecs! Qui dira à Daisy de Galard (la productrice) de faire un peu, avec *Ciné-Malices*, comme si elle n'était pas à la télé?

Jean-Paul Fargier

Informations

Du 31 mars au 3 avril 1979, se dérouleront au Théâtre Jean Vilar de Suresnes, les premières Journées Internationales du Jeune Cinéma.

Durant ces quatre journées seront présentés quatre films inédits allemands, six films inédits australiens et six films inédits français.

Dans la mesure où les réalisateurs seront présents, les séances seront suivies de débats avec le public.

Théâtre Jean Vilar, Place Stalingrad, 92150 Suresnes. (tél. : 772.38.80).

Du 5 au 10 mars 1979 se tiendra le 4e Festival International du Film d'Humour, à Chamrousse (Isère), avec 10 films en compétition et un jury présidé par Vera Chytilova (sous réserve) qui obtint le grand prix l'année dernière avec *Le Jeu de la Pomme*.

Renseignements : Bureau du Festival, 17 place d'Aligre, 75012 Paris (tél : 345 69.88).

Du 24 mars au 1er avril 1979, à Sceaux, le premier Festival International de Films de Femmes, avec des cinéastes de nombreux pays (Allemagne de l'Ouest : Jutta Brückner, Helga Reidemeister, Ulla Stöckl, Helke Sanders; Suède : Maï Zetterling; Canada : Luce Guilbeault, Sylvie Groux, Francine Allaire, Denise Benoit; France : Danièle Jaeggi, Martine Lancelot, Dominique Crevecoeur, Marie-Geneviève Ripeau).

Renseignements : C.A.C. « Les Gémeaux » à Sceaux, 49, avenue Georges-Clémenceau, 92330 Sceaux (tél. : 660.05.64).

Du 27 avril au 1er mai 1979, les 3es Journées Cinématographiques de Bandol (Var) organisées par l'Office Municipal de la Culture au Casino Municipal. Une occasion pour les cinéphiles de la région de voir des films français et étrangers qui n'ont pas facilement accès au réseau de distribution des films en province.

Renseignements : Office Municipal de la Culture des Arts et des Loisirs, Mairie de Bandol, 83150 (tél. : (94) 29.40.20).

A l'initiative de plusieurs organismes locaux (Université de Toulouse-Le Mirail, Atelier 30 à Toulouse, Studio mobile multimédia à Albi, la Jeunesse et les Sports, le Service audiovisuel de Castres), un projet de recensement des produits audiovisuels réalisés dans la région Sud-Ouest dans le but de mettre en place une structure régionale (recensement des produits, mise sur pied d'un catalogue, favoriser la diffusion).

Prendre contact avec le service audiovisuel de l'Université de Toulouse-Le Mirail ou le Studio mobile multimedia à Albi (adresse : Ancienne Préfecture, rue Timbal, 81013 Albi cedex).

Les films à la télévision

Antenne 2 :

Jeudi 1er mars : *le Troisième homme* (C. Reed)

Vendredi 2 mars : *Vincent mit l'âne dans un pré* (P. Zucca)

Lundi 5 mars : *Lancelot du lac* (R. Bresson)

Vendredi 9 mars : *La Grande ville* (S. Ray)

Lundi 12 mars : *Casaque arc-en-ciel* (M. Relph et B. Dearden)

Jeudi 15 mars : *Ne vous retournez-pas* (N. Roegg)

Lundi 19 mars : *Vacances à Venise* (D. Lean)

Vendredi 23 mars : *Les Cousins* (C. Chabrol)

Lundi 26 mars : *Geneviève* (H. Cornelius)

Vendredi 30 mars : *Le Beau Serge* (C. Chabrol)

FR 3

Jeudi 1er mars : *Le Repule* (J. Mankiewicz)

Dimanche 4 mars : *La Piste de 98* (C. Brown)

Lundi 5 mars : *César* (M. Pagnol)

Mardi 6 mars : *La Fidèle Lassie* (F. Wilcox)

Mercredi 7 mars : *Le Conformiste* (B. Bertolucci)

Jeudi 8 mars : *Un silencieux au bout du canon* (J. Sturges)

Dimanche 11 mars : *Sadie Mc Kee* (C. Brown)

Lundi 12 mars : *Un drôle de caïd* (J. Poitrenaud)

Mardi 13 mars : *New Mexico* (S. Peckinpah)

Mercredi 14 mars : *Serafino* (P. Germi)

Jeudi 15 mars : *Raphaël ou le débauché* (M. Deville)

Dimanche 18 mars : *Wife Versus Secretary* (C. Brown)

Lundi 19 mars : *La Dentellière* (C. Goretta)

Mardi 20 mars : *Prête-moi ton mari* (D. Swift)

Jeudi 22 mars : *Fais-moi très mal mais couvre-moi de baisers* (D. Risi)

Dimanche 25 mars : *L'Intrus* (C. Brown)

Lundi 26 mars : *Un homme de trop* (C. Gavras)

Mardi 27 mars : *La Vallée de la vengeance* (R. Thorpe)

Mercredi 28 mars : *Le Temps de vivre* (B. Paul)

Jeudi 29 mars : *Requiem pour un espion* (L. Johnson)

Grugru

Grugru fait un drôle de ciné-théâtre. Il y a tout ce qui se passe sur la scène, la lutte de l'acteur avec les objets, avec l'espace, avec les sons et les musiques; les distorsions, les sautes d'échelle entre le corps scénique face à nous et les bruits *off* dont il tente de régler les élans ; un impossible numéro de domptage des rumeurs et des regards qui peuplent le hors-champ. Et puis il y a ce qui se passe entre la scène et l'écran, quand Grugru se met à jouer *deux fois* dans le film qui nous est projeté, et *sur* ce film même, ou devant, ou à côté : en plus. Le projecteur de cinéma projette sur un écran l'image de Grugru, et Grugru vient devant cet écran, entre dans la lumière de ce projecteur, le transforme du même coup en projecteur de scène, superpose sa silhouette à l'image, fait de son corps même un écran, et à la fois, un cache. Il ne s'agit pas de jouer le seul dédoublement, l'identité ou le décalage, le voisinage ou l'éloignement de deux images. Il y va d'une relation, d'une opposition plus étranges : entre deux natures d'images, deux matières de représentation du corps humain. Une seule lumière fait vibrer deux fois le même corps dans deux spectres différents, en accentue aussi bien la platitude que le relief, l'amplifie, le réduit, le rend colosse ou nain, lisse ou rugueux, opaque ou transparent. C'est le côté grave de ce spectacle comique : l'acteur qui s'acharne à ressaisir la matérialité même de son corps, divisé en deux réalités sensibles.

J.-L. C.

Grugru présente son spectacle à l'Action-République, du 28 février au 6 mars, à 22 h.



Les deux élèves préférés de Francine Brouda

Sous ce titre, un petit film où notre collaboratrice Danièle Dubroux (Francine Brouda), très loin des frères Taviani ou de Robert Altman, accorde enfin une dignité cinématographique à ces sujets qui seront bientôt rétro : l'alphabétisation, les immigrés, le gauchisme féminin et le « on a raison de râler » cher à Mao. Actrice étonnante, Danièle Dubroux, en créant le personnage de Francine Brouda, crée aussi le désir de revoir ce personnage évoluer - star ou type, peu importe - dans des fictions de plus en plus paranoïaques. S.D.

La Semaine du DERC
7-13 mars 1979

Le D.E.R.C.

Créé en 1969, le DERC de PARIS III propose aux étudiants plus de vingt unités de valeur, qui constituent un diplôme de trois années d'études.

Bien qu'étant sous-équipé en matériel technique, le D.E.R.C. offre une des formations universitaires les plus complètes autour de six axes principaux : étude des mass-media, analyse de l'institution cinématographique d'un point de vue juridique et économique, histoire et esthétique du cinéma, rapports cinéma et société. Le D.E.R.C. offre également une initiation aux techniques et aux professions du cinéma.

Pourquoi cette semaine ?

Le D.E.R.C. a donc décidé de prendre l'initiative de cette semaine pour provoquer des contacts avec les autres universités et avec le monde cinématographique non-universitaire, et pour commencer à jeter un peu de lumière sur les différents aspects de l'enseignement et de la recherche universitaire dans le domaine du cinéma. Le D.E.R.C. a ainsi voulu créer un lieu de rencontre et de discussion sur la base d'une sélection d'une trentaine de films et de deux débats.

La semaine aura lieu à l'Action-République

Errata

Une malencontreuse erreur a interverti les pages dans le texte de Claude Baiblé paru dans notre dernier numéro. L'ordre des pages est le suivant : 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 46, 47 et 54. Par ailleurs, les notes accompagnant l'article avaient disparu. Les voici :

1. Le son est mesurable physiquement, d'où la croyance fréquente à *l'en-soi* de l'objet, visualisé par l'oscilloscope en sinusoïdes, en spectre évolutif etc. en dehors de toute oreille. L'empreinte psychique du son est si diversifiée que l'on a cru aussi que cet objet, saisi par le *psychologisme,* était inconnaissable, dans un espace totalement subjectif, espace vivant, réel et fragile, loin des appareils de mesure, stupides et inanimés.
Or, ce qui est connaissable, c'est justement la différence active entre ce que je perçois et ce que je mesure.

2. Cette opération liminaire n'est pas si rapide; c'est ainsi que l'on fait précéder les annonces d'un signal indiquant qu'on va parler : sonnette, « allo », et autres index.

3. La langue ne comporte pas moins de 17 muscles, dont la contraction modèle la forme du conduit oral; ainsi, lorsque que le conduit oral se rétrécit, l'écoulement aérien prend la forme d'un jet : alors l'impulsion labiale (p, b, m), dentale (d,t), palatale (k,g) est assurée par la salive qui garantit l'étanchéité de l'occlusion... par contre, c'est du côté du larynx qu'il faut rechercher la formation des voyelles, même si la vibration des cordes vocales trouve sa couleur exacte dans la forme changeante de la cavité buccale.

4. Dans la chaîne écrite, la segmentation est visuellement déjà faite : paragraphes, ponctuation, espacements, orthographe.

5. Structure logique, hantée par les pré-positions, les conjonctions, l'ordre des temps et des conjugaisons, les sujets et les prédicats...

6. La sensibilisation du bromure d'argent vers les rouges (passage de l'ortho au panchromatique) a permis de gagner en sensibilité devant la lumière blanche. Ce gain aurait permis de diminuer les éclairages; il fut utilisé pour augmenter la cadence de prise de vue, ce qui diminuait l'éclairement reçu par la pellicule.

7. Rappelons l'origine américaine du cinéma : 16 images = une seconde, ça donne : 16 images = 0,30 mètres, ce qui se traduit en : 1 sec = 1 foot (dans le format 35 mm).

8. Cf. l'article de Jean Hiraga dans la *Nouvelle Revue du Son,* (n° 14, janvier 1978). Et celui de Jean-Marie Piel, dans les n°s 14 et 15 de la même année.

9. Et aussi, les sons non articulés : maugréements, soupirs, onomatopées; et surtout, au cinéma, les signes visuels para-linguistiques : regards, gestes, expressions du visage.

10. L'organe phonatoire en mouvement recoupe les traits du visage; la face mobile, en parlant, approche de certaines expressions; le masque (visuel) de la physionomie se confond en certains points avec le masque (sonore) de l'empreinte vocale. C'est dire qu'ils peuvent s'échanger : le ton de la voix parfois tire une drôle de gueule.

11. Le système HQD de Mark Levinson est à mon avis le seul reproducteur quasi parfait de la masse et de l'étendue sonores. Il comprend entre autres 6 amplificateurs branchés sur deux enceintes de basses, deux panneaux QUAD électrostatiques, pour les fréquences médiales, et deux tweeters à ruban pour les aiguës.

GAUMONT

YVES GASSER, YVES PEYROT présentent

MESSIDOR

UN FILM D'ALAIN TANNER

CLEMENTINE AMOUROUX / CATHERINE RETORÉ

Musique ARIE DZIERLATKA Editée par GEORGES BACRI - PEMA MUSIC ● Images RENATO BERTA

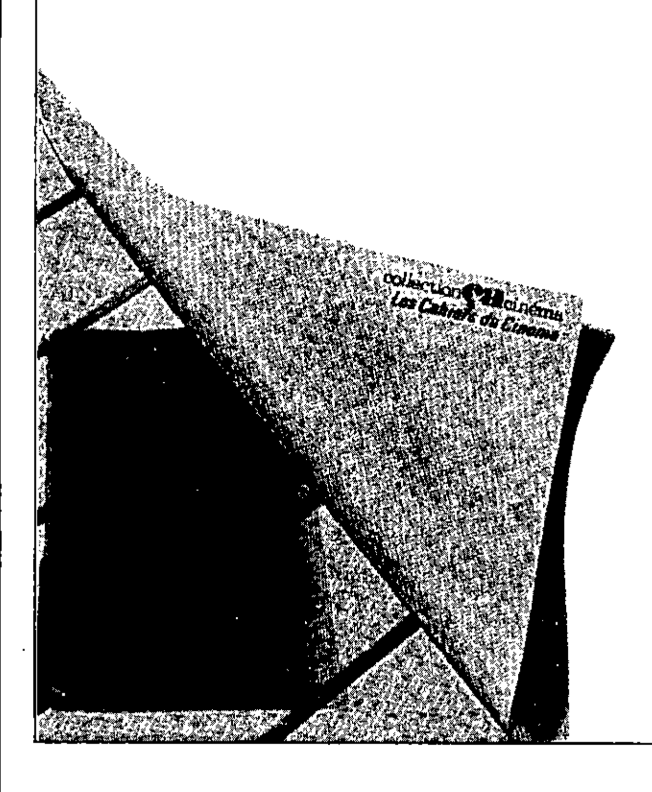
Une production CITEL FILM - S.S.R. Genève - ACTION FILM - GAUMONT



Franco Fortini

Les Chiens du Sinaï

Fortini/Cani,
J.M. Straub, D. Huillet



Co-éditions
Ed. de l'Etoile
Albatros

SOUSCRIPTION

Ce livre est proposé à tous nos lecteurs au prix de souscription de 29 F (au lieu de 35 F) jusqu'au 8 mars 1979, date à laquelle le livre sera remis en vente en librairie. Il vous suffit de découper le bulletin de souscription et de le renvoyer à notre adresse, muni de votre règlement.



A retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

BULLETIN DE SOUSCRIPTION
LES CHIENS DU SINAÏ - FORTINI/CANI

NOM .... PRÉNOM ....
ADRESSE ....
....
VILLE .... CODE POSTAL ....

Verse la somme de 29 F (frais de port compris)
Mandat-lettre joint
Chèque bancaire
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76

Edité par les Editions de l'Etoile – S.A.R.L. au capital de 50.000 F – R.C. Seine 57 B 18373 – Dépôt légal à la parution
Commission paritaire No 57650 – Imprimé par Maurice Dauer, 75011 Paris
Photocomposition, photogravure : PMF, 35, rue de l'Ermitage, 75020 Paris
Le directeur de la publication : Serge Daney – Printed in France.

CAHIERS DU CINEMA 298

15 F

N° 298	MARS 1979

TOTÒ (II)

Totò, par Pier Paolo Pasolini p. 5

Le mannequin, la poule et le totem, par J.-L. Comolli et F. Géré p. 7

Entretien avec Mario Monicelli, par J.-L. Comolli et F. Géré p. 12

TABLE RONDE

L'Homme de marbre et de celluloïd,
par Pascal Bonitzer, François Géré, Robert Linhart, Jean Narboni et Jacques Rancière p. 17

JEAN-CLAUDE GUIGUET : *LES BELLES MANIÈRES*

Intimités, par Yann Lardeau p. 31

Entretien avec Jean-Claude Guiguet, par Serge Daney et Serge Toubiana p. 33

LA CINÉPHILIE EN QUESTION

Passe-Montagne, film français, par Bernard Boland p. 39

SATYAJIT RAY

La Musique et le corps des dieux, par Jean-Pierre Oudart p. 47

CRITIQUES

La Femme qui pleure (J. Doillon), par Alain Bergala p. 53

L'Amour en fuite (F. Truffaut), par Bernard Boland et Serge Daney p. 55

Comme les anges déchus de la planète St.-Michel (J. Schmidt) par Serge Le Péron p. 57

NOTES SUR D'AUTRES FILMS p. 58

LES FILMS À LA TÉLÉVISION

La Fille à la valise (V. Zurlini), *Un roi à New York* (C. Chaplin), *Colère noire* (F. Tuttle),
Une Vie (A. Astruc), par Louis Skorecki, Jean-Claude Biette et Jean-Paul Fargier p. 64

BONNES FEUILLES : *« LES CHIENS DU SINAÏ »*

1967-1978, par Franco Fortini p. 67

Informations, etc. p. 68